

ADATLAP
a doktori értekezés nyilvánosságra hozatalához

I. A doktori értekezés adatai

A szerző neve: Hajdú Gergely
MTMT-azonosító: 10044361
A doktori értekezés címe és alcíme: A fragilis allegóriái a késő romantikus és a korai modern magyar irodalomban
DOI-azonosító:
A doktori iskola neve: Irodalomtudományi Doktori Iskola
A doktori iskolán belüli doktori program neve: Késő romantikus és korai modern magyar irodalom
A témavezető neve és tudományos fokozata: Dr. Eisemann György DSc.
A témavezető munkahelye: ELTE BTK

II. Nyilatkozatok

1. A doktori értekezés szerzőjeként

a) hozzájárulok, hogy a doktori fokozat megszerzését követően a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban. Felhatalmazom az ELTE BTK Doktori és Tudományszervezési Hivatal ügyintézőjét, Manhercz Mónikát, hogy az értekezést és a téziseket feltöltse az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba, és ennek során kitöltse a feltöltéshez szükséges nyilatkozatokat.

b) kérem, hogy a mellékelt kérelemben részletezett szabadalmi, illetőleg oltalmi bejelentés közzétételéig a doktori értekezést ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;

c) kérem, hogy a nemzetbiztonsági okból minősített adatot tartalmazó doktori értekezést a minősítés (dátum)-ig tartó időtartama alatt ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;

d) kérem, hogy a mű kiadására vonatkozó mellékelt kiadó szerződésre tekintettel a doktori értekezést a könyv megjelenéséig ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban, és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban csak a könyv bibliográfiai adatait tegyék közzé. Ha a könyv a fokozatszerzést követően egy évig nem jelenik meg, hozzájárulok, hogy a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban.

2. A doktori értekezés szerzőjeként kijelentem, hogy

a) az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba feltöltendő doktori értekezés és a tézisek saját eredeti, önálló szellemi munkám és legjobb tudásom szerint nem sértem vele senki szerzői jogait;

b) a doktori értekezés és a tézisek nyomtatott változatai és az elektronikus adathordozón benyújtott tartalmak (szöveg és ábrák) mindenben megegyeznek.

3. A doktori értekezés szerzőjeként hozzájárulok a doktori értekezés és a tézisek szövegének Plágiumkereső adatbázisba helyezéséhez és plágiumellenőrző vizsgálatok lefuttatásához.

Kelt: Bp., 2016. 10. 16.

Hajdú Gergely
a doktori értekezés szerzőjének aláírása

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

HOJDÁK GERGELY

A TRAGIKUM ALLEGÓRIÁI A KÉSŐ ROMANTIKUS ÉS A KORA MODERN MAGYAR IRODALOMBAN

Irodalomtudományi Doktori Iskola

A doktori iskola vezetője: Dr. Lukács István DSc, egyetemi tanár

Késő romantikus és kora modern magyar irodalom program

A program vezetője: Dr. Eisemann György DSc, egyetemi tanár

A bizottság tagjai:

A bizottság elnöke:

Dr. Szilágyi Márton DSc, egyetemi tanár

Hivatalos bírálók:

Dr. Bednaries Gábor PhD, főiskolai tanár

Dr. Tarjányi Eszter CSc, egyetemi docens

A bizottság titkára:

Dr. Vaderna Gábor PhD, egyetemi adjunktus

A bizottság további tagjai:

Dr. Balogh Piroska PhD, egyetemi adjunktus

Dr. Bényei Péter PhD, egyetemi docens

Dr. Gergye László CSc, egyetemi docens

Dr. Török Lajos PhD, egyetemi adjunktus

Témavezető: Dr. Eisemann György DSc, egyetemi tanár

Budapest, 2016

Tartalomjegyzék

BEVEZETÉS –	4
A „TRAGIKUM” ELMÉLETEI	4
I. Halott-e a tragédia, és miért nem?	4
II. Gondolatok a századvégi tragikum-felfogásról	12
1. Péterfy Jenő és a recepcióesztétikai fordulat.....	12
2. A tragikum mint formai-világnézeti probléma Rákosi Jenő és Lukács György esszéjében.....	18
„KÖNYVDRÁMÁK” – A ROMANTIKA MOSTOHAGYERMEKEI ÉS/VAGY A KLASSZIKUS TRAGÉDIA MENTSVÁRAI?	38
I. Színház és dráma.....	38
1. Miért „könyvdráma”?.....	38
2. „Könyvdrámák” a 19. századi magyar irodalomtörténet kontextusában	43
II. Bukott színdarabok, amelyek könyvdrámák lettek.....	50
1. A politika színpada (Teleki László: Kegyenc).....	50
2. A sors bábjai (Petőfi: Tigris és hiéna).....	69
3. Ironikus végzetdráma és tragikus archetípusok (Czakó Zsigmond: Leona)	80
III. Könyvdrámák, amelyek meghódították a színpadot... ..	98
1. Irónia, tündérajáték, farce (Vörösmarty: Csongor és Tünde)	98
2. Ember-könyv-dráma (Madách Imre: Az ember tragédiája).....	118
TRAGIKUS REGÉNYEK	145
KEMÉNY ZSIGMONDTÓL	145
I. Dráma, regény, tragicitás	145
1. Thália meggyalázott szentélye	145
2. A tragikum színeváltozása	147
3. Egy médiatörténeti korszakváltás „belülről”.....	149
4. Dráma és regény.....	153
5. Az elmélet performativitása	161
II. Két regény – a pálya elejéről és végéről.....	165
1. A fejedelem arcképe – Kép és tragicitás a Gyulai Pál című regényében.....	166
2. „A félelem ideje” (A Zord idő tragikus-ironikus regénypoétikájáról).....	179
ARANY JÁNOS ÉS A TRAGIKUS EPOSZ	191
I. Egyéniség, tragikum, eposz	191
II. Toldi tragikus szerelme	200
BIBLIOGRÁFIA.....	225

BEVEZETÉS – A „TRAGIKUM” ELMÉLETEI

I. Halott-e a tragédia, és miért nem?

George Steiner 1961-ben megjelenő – a maga nemében kiváló, de forradalminak aligha nevezhető – drámatörténeti monográfiája, *A tragédia halála* – a második világháború apokaliptikus élményeinek árnyékában – tulajdonképpen már csak híven dokumentálja azokat az előzetes fejleményeket, amelyek a tragikus filozófiában (ironikus módon) legkésőbb *A tragédia születése* című mű megjelenésével félreérthetetlenül bekövetkeztek.¹ E tekintetben igazat kell adnunk Susan Sontagnak, aki szerint Nietzsche korszakos műve valójában „a tragédia haláláról” szól, amennyiben „a tudás és a tudatos intelligencia radikálisan új presztizsét, amely Szókratész alakjával került előtérbe az ókori Görögországban, tette felelőssé az ösztönök és a realitásérzék elgyöngüléseért, s így a tragédia haláláért.”² Nietzsche halála után alig 10 évvel írja le Lukács György a 20. századi tragikus filozófia egyik meghatározó gondolatát, miszerint hiányoznak a korból az „autentikus” tragédiák és a hozzájuk kapcsolódó „autentikus” tragikus élmény (lásd később).

Nagyrészt Lukács tragikumfelfogását gondolja tovább Lucien Goldmann *A rejtőzködő isten* című könyve (1956) is, amely a történetileg a XVII. századi janzenista mozgalomhoz köthető szerzők (elsősorban a filozófus Pascal és a drámaíró Racine) szövegeinek elmélyült tanulmányozásával mintha a saját koráról is diagnózist állítana fel, amiben megint csak a „tragédia halála” játssza a főszerepet.³ Goldmann kiindulása szerint az említett szerzők világnézetének sarkpontja, hogy Isten elnémult a világ számára, vagyis a „világ” (a társadalom értékrendje, a hétköznapi megélésének módja) és „Isten” (hagyomány, erkölcs, spiritualitás) radikálisan elkülönöződött egymástól. Ami végső soron ahhoz a paradoxonhoz vezet, hogy a hívő ember már nem hajlandó elfogadni a való világot, mivel Isten nincs jelen benne, de nem is hajlandó megválni tőle, mivel Isten (épp a hiányával) mégis jelen van benne.

¹ George STEINER, *A tragédia halála* [1961], ford. SZILÁGYI Tibor, Európa, Budapest, 1971.

² Susan SONTAG, *The Death of Tragedy* = Lionel ABEL, *Metatheatre*, The Partisan Review, Winter, 1963, 122–127, itt: 122. Az interneten elérhető magyar fordítás: Susan SONTAG, *A tragédia halála*, ford. IVACS Ágnes, <http://www.literatura.hu/szinhaz/sontag.htm>, elérés ideje: 2016. 07. 12.

³ Lucien GOLDMANN, *A rejtőzködő isten* [1956], ford. PÖDÖR László, Gondolat, Budapest, 1977.

A tragikum így elsősorban a személyiségen *belüli* megosztottságként jelentkezik (ez a lukácsi gondolat), hiszen a tragikus embert nem elégtí ki a tökéletlen és a töredékes, hanem a valóság és az érték tökéletes azonosulását követeli – ami a korabeli társadalomban (vagy egyáltalán a társadalomban?) nem lehetséges.⁴ Ez a vélemény azonban végső soron nem más, mint a lukácsi filozófia „megszüntette megőrzése”, a hermeneutikai körköröség elutasítása). Ekképpen Goldmann, ha közvetett módon is, de állást foglal a kor nagy erkölcsi és művészeti dilemmáiban azzal, hogy neves baloldali gondolkodóként hajlandó hivatkozási érvényes alapnak tekinteni Istent (a nyugati metafizika, erkölcs és művészet mindent egybefoglaló Nevét), akinek „visszatérésére” legalábbis fogadni lehet. Ahogy azt az általa vizsgált, a XVII. századi janzenista mozgalomhoz kötődő szerzők is tették, akik mélyen átérték koruk teológiai, ismeretelméleti és etikai válsághelyzetét, amit Goldmann könyve – megint csak implicit módon – az értékeket vesztő nihilizmussal (akár a szó nietzschei értelmében), vagy még inkább az emberi egzisztencia történetiségének, temporalitásának olyan felfogásával állít párhuzamba, amelyben a „végzetes”, „végletes”, „visszafordíthatatlan” események már nem valóságosak (vagy legalábbis nincs különleges státuszuk). Meglepő kulturális korkép (vagy kórkép?) a második világháború borzalmi után alig egy évtizeddel, éppen abban az évben, amikor egy másik ismert francia baloldali gondolkodó – a prominens nyugati értelmiség köreiből csaknem egyedüliként – szenvedélyes kiáll a magyar forradalom ügye mellett.

Steinerhez és Goldmann-hoz hasonlóan a modern drámában Peter Szondi is (*Versuch über das Tragische* –1961) a kulturális válság tünetét és a kiútkeresés művészi próbálkozásait látja. A modernség aporetikája Szondi szerint éppen abban mutatkozik meg, hogy bár ez a tragikus kiúttalanság minden formáját fel akarja számolni, valójában így teremti azt meg igazán. Másképp fogalmazva: a modernitás attribútumának tekintett kritikai szellemet (amely a kritizálandó oldalt mindig máshol fedezi fel) ahhoz a közös irodalmi és filozófiai problémátörténethez kapcsolja, amely ki akarja küszöbölni az ambivalenciák és átmenetek, ezen keresztül pedig – *collateral damage* – a valódi párbeszéd lehetőségét a saját diskurzusrendjéből. Ez a sajátos kulturális-ideológiai konstrukció ráadásul – véli Szondi – minden töredezettsége, átalakulása és a revizionálására irányuló kísérlet ellenére is figyelemre méltó kontinuitást mutat fel. A tragikum története így végső soron nem más, mint a tragikum (különböző ideológiák mentén elgondolt) önfelszámolásának és újratermelődésének története. A tragikus hős egy adott mitológéma szempontjából megoldhatatlannak tűnő apóriákat játssza

⁴ Minden bizonnyal erre céloz a Lukács-tanítvány Heller Ágnes a *Vagy-vagy* első magyar kiadásához írott Utószavában: „Immár majd százötven éve itt helyezkedik el a választás: Kierkegaard vagy Marx; vagy-vagy.” HELLER Ágnes *A szerencsétlen tudat fenomenológiája* = Søren KIERKEGAARD, *Vagy-vagy*, ford. és jegyz. DANI Tivadar, Gondolat, Budapest, 1978, 1017–1079, itt: 1079.

végig a színpadon⁵ – a tragikus filozófia pedig arra tesz kísérletet, hogy ezt a játékot újra jelenvalóvá tegye az újkori gondolkodás számára. Ezért látható be, hogy az emberi létértelmezés tragikus alapfogalmiságán gyakorolt még oly renitens kritika sem számolta fel teljesen ezt a gondolkodási struktúrát, sőt makacs túlélése ma – értékelte a helyzetet Szondi 1960-61-ben – sok tekintetben jobban meghatározza kulturális önmegértésünket, mint valaha. S bár Szondinak a tragikus filozófiák spekulatív hagyományának újragondolását sürgető felhívása az 1960-as évek elején még nem talált nyitott fülekre, hatástörténeti jelentősége ma már megkérdőjelezhetetlen. (Sok más mellett a civilizációk összezsugorodásáról szóló huntingtoni jóslatok részleges beigazolódása, valamint az újabb hidegháború, a globális terrorizmus és a világméretű környezeti katasztrófa egyre nyilvánvalóbb fenyegetései is jelzik, hogy Szondi „tragikus mélystruktúrái” ma is léteznek, a történelem végéről szóló fukuyamai ováció történelmi tévedésnek, mi több, veszélyes önámításnak bizonyult).

Lionel Abel (*Metatheatre: A New View of Dramatic Form* – 1963) hamisítatlan amerikai pragmatizmussal közelít a tragédia jellegzetes gyászszertartásához: azt javasolja, hogy felejtsük el a görög tragédiát, ami soha nem is volt igazán a miénk, és ünnepeljük a „metaszínházat”, a par excellence modern nyugati drámaformát. Az amerikai drámaíró és -teoretikus már Shakespeare és Calderón egyes darabjaiban is (*Hamlet*, *A vihar*, *Szentivánéji álom*, *A makrancos hölgy*, illetve *Az élet álom* és a *Nagy világszínház*) egy performatív jellegű episztemológiai fordulat bizonyítékait ismeri fel:

Azoknak a műveknek, amikről beszélek, valóban van egy közös jellemzőjük: egy már eleve színrevitelként tekintett életről szóló szindarabok. Ez alatt azt értem, hogy a színpadon feltűnő személyek nem egyszerűen azért vannak ott, mert a drámaíró színpadias (dramatic) pózokba foglalta őket, mintha egy kamerafelvétel készülne éppen, hanem azért, mert ők maguk színpadiasként (dramatic) tekintenek magukra, még mielőtt a drámaíró jegyzetet készítené róluk. Mi állította színpadra (dramatized) őket eredetileg? Mítosz, legenda, régebbi irodalom, ők magukat...[az, hogy] eltérően a tragédia alakjaitól, tudatában vannak saját teatralitásuknak.⁶

Nyilvánvaló, hogy Abel éppen a modern szubjektivitás imaginatív úton történő önmegvalósításának, társadalmi kontroll alóli felszabadulásának történelmi lehetőségét ünnepli a „metaszínházban”, ami esztétikai síkon a preskriptív műformák (végső soron az arisztotelészi hagyomány) felbomlásaként értelmeződik könyvében.⁷ A szerző hamisítatlan amerikai pragmatizmussal és optimizmussal viszonyul ezekhez a fejleményekhez, ami

⁵ Hasonló következtetésre jut Walter Benjamin is történetfilozófiai kiindulású művében: „A tragikai költészet az áldozat eszméjén alapszik. (...) A tragikus halálnak kettős jelentése van: az olümposziak régi jogának érvénytelenítése, s hogy a hőst, mint az emberiség új természetének zsenjét, felajánlják az ismeretlen istennek.” Walter BENJAMIN, *A német szomorújáték eredete*, ford. HAJDU Péter = UŐ, *Angelus Novus: Értekezések, kísérletek, bírálatok*, vál. és jegyz. RADNÓTI Sándor, Budapest, Helikon, 1980, 191–482, itt. 294.

⁶ Lionel ABEL, *Tragedy and Metatheatre. Essays on Dramatic Form*, Holmes&Meiser, New York–London, 2003, 134–135.

⁷ ABEL, *Tragedy and Metatheatre*, i. m., 183 skk.

részben szubjektív, részben kultúratörténetileg is meghatározott álláspont. Kierkegaard például, mint láttuk (aki a 19. század derekán maga is egyfajta „metaszínház”-ként írta le a „modern tragikumot”) ezzel kapcsolatban nem a felszabadulás mozzanatát, hanem az önmeghatározási (szubjektívációs) törekvés lényegileg komikus voltát, egyszersmind terhes felelősségét hangsúlyozza.⁸ Wolfgang Iser – kiegyensúlyozott álláspontot képviselve – a nyugati irodalom metaforájaként értett színházat olyan „megrepedezett holofrázisként” [stabilizáló szómondat, „gügyögés”] írja le, amelynek révén „folyvást önnön másságunk lehetőségein keresztül társalgunk önmagunkkal, olyan beszédmódban, amely egyfajta stabilizáció.”⁹

A tragikus hagyományon (ideértve annak költészeti és filozófiai aspektusait egyaránt) aligha lehet ilyen egyszerűen túllépni, mint ahogy azt Abel sugallja. E tekintetben árulkodó lehet például az a felismerés, hogy Arthur Miller, az utolsó világhírű színpadi szerző, aki komoly intellektuális erőfeszítéseket tett azért, hogy elméleti síkon is megpróbálja tisztázni a „modern tragédia” mibenlétét, még mindig Schelling másfél évszázaddal korábbi problémafelvetését visszhangozza. Schellingnél a tragédia azért a legmagasabb rendű műfaj, mert a tragikus hős a dráma egy pontján önként magára veszi a bűnt és a szenvedést azért, hogy visszaállítsa a „morális egyensúlyt”, ami éppen a szabadság legmagasabb rendű megnyilvánulása.¹⁰ Miller saját összegyűjtött drámáihoz írt – kisebb tanulmánynak is beillő – kommentárjából e vonatkozásban most csak az utolsó sorokat idézzük:

Az új költészet új egyensúlyt állapít meg a determinizmus és az akarat kiszámíthatatlanságának viszonyában. E kötet minden darabja e felé a láthatatlan cél felé törekszik: felfedni és bizonyítani akarja mind, hogy bár erők összegéből jöttünk létre, többek vagyunk az erők összegénél.¹¹

A tragikus hagyományt az abszurd drámának sem sikerült teljesen zárójelbe tenni. Beckett „végiátékait”, például a mára klasszikussá vált *Godot-ra várva* (1953) vagy az akár a *Lear király* paródiájaként is olvasható *A játszma végét* (1957) – nem nehéz úgy értelmezni, mint a soha el nem érkező katharzisz anti-tragédiáit. E daraboknak a vég témájára modellált szerepeiben és „regresszív” cselekményében mégis ott él valamilyen homályos lenyomata a katharzisz lehetőségének, ami például az atomháború és a környezetszennyezés rémével való

⁸ „Minden individuum, bármilyen legyen is eredetileg, mégiscsak istennek, korának, népének, családjának, barátainak a gyermeke, csak ebben van meg a maga igazsága; ha ebben az egész relativitásban abszolút akar lenni, akkor nevetséges lesz. (...) Ha viszont feladja ezt a követelést, ha relatív akar lenni, akkor ez számára *eo ipso* a tragikum, még ha ő volna a legboldogabb individuum is, sőt, azt szeretném mondani, hogy az individuum csak akkor boldog, ha tragikus.” KIERKEGAARD, *Az antik tragikum visszfénye a modern tragikumban* = Uő, *Vagy-vagy, i. m.*, 179–212, itt: 188.

⁹ Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius*, ford. MOLNÁR Gábor, Osiris, Budapest, 2001, 367. Lásd még ehhez a színdarabot játszó Hamletet játszó színész példáját az 1. fejezetből: *Uo.*, 39.

¹⁰ SCHELLING, F. W. J., *A művészet filozófiája*, ford. RÉVAI Gábor, Akadémiai, Budapest, 1991, 386.

¹¹ Vö. Arthur MILLER tanulmánya *Összegyűjtött drámáihoz*, ford. BARTOS Tibor–RÓNA Ilona = Uő, *Drámák*, Európa, 1969, 455–521, itt: 521.

összinté szembenézést foglalja magában. Az abszurd hősök kényszercselekvései ironikus utánzásai annak, amit Arisztotelész a cselekvő emberek (dróntasz) utánzásának, drámának nevezett.¹² Ionesco többnyire egyetlen ötletre, nyelvi improvizációra épülő darabjai (*A kopasz énekesnő, A lecke, A székek*) egymással is tetszőlegesen felcserélhető „beszélő automatákra” váltják a drámai jellemeket és persze magát a cselekvést, így utánozva (megint csak ironikusan) magát a drámai utánzást. Heiner Müller tragédia-újraolvasásai (*Sophokles: Oedipus Tyrann, Macbeth, Die Hamletmaschine*) a szó szoros – mechanikus – értelmében hajtják végre a hagyományszövegek feldarabolását, amivel persze valóban lehetetlenné teszik a katharizist és a koherens jellemábrázolást. Viszont az is nyilvánvaló, hogy a posztmodern „irodalmi gépezet” kölcsönös módon maga is rá van utalva arra a hagyományra, amelyet ironizálhat és feldarabolhat, és az így keletkezett textuális elemek még mindig jelentésmagvakat hordoznak a pretextusok ismerői számára. Figyelemre méltó például, hogy az attikai tragédia nagy korszaka szintén egy kvázi rituális feldarabolás színre vitelével zárul Euripidész *Bakkhánsnők* című tragédiájában.

A tragikus filozófiák jellegzetes toposzai új szintézisben állnak össze Heidegger művészetfilozófiájában, ahol a lét mint rendkívüli nyer meghatározást. A *Bevezetés a metafizikába* című írásnak az *Antigoné* első sztaszimónját tárgyaló értelmezésében („A gondolkodói költés mint az emberlét lényegi megnyitása”) Heidegger a „görögök gondolati költészeté”-nek nevezi a tragédiát, „melyben a lét és a görögök [hozzátartozó] létezése tulajdonképpen megalapozta magát.”¹³ A tragédia ezért is foglal el kitüntetett helyet a művészet kezdeteire kérdező metafizikai spekulációkban: „A kezdet a leghátborzongatóbban otthontalan és a leghatalmasabb. Ami utána jön, az nem fejlődés, hanem ellaposodás a puszta kiterelvényesedés értelmében, képtelenség a kezdetben maradásra”.¹⁴ Heidegger tehát a „hátborzongató otthontalanság” (*deinón, unheimlich*) költői erejű ábrázolásában látja a görög tragédia filozófiatörténetileg (és nézetem szerint médiatörténetileg) is megragadható nívumát, amivel különben szemantikailag már jól előkészített terepen jár. Hölderlin, aki nem mellékesen az *Antigoné* egyik német fordítója, a szépítgető humanista filológia nyomán elterjedt¹⁵ *gewaltig* helyett végül a sötétebb árnyalatú *ungeheuer*-re fordítja a *deinón*-t.¹⁶ (A

¹² „A harmadik különbség ezek [ti. a költői művészet egyes ágai – H.G.] között végül az, hogy mindezeket hogyan | utánzóhatja az ember. Mert ugyanazokkal az eszközökkel és ugyanazokat a tárgyakat utánózni lehet olykor elbeszélve, vagy valami mássá válva, mint ahogy Homérosz alkot, vagy mint ugyanaz és nem változva, vagy mindenkit úgy utánózva, amint cselekszik, és éppen valamit végrehajt” ARISZTOTELÉSZ, *Poétika* 1448a19–24, ford. RITOÓK Zsigmond, PannonKlett (Matúra Bölcsélet), Budapest, 1997, 23.

¹³ Martin HEIDEGGER, *Bevezetés a metafizikába*, ford. VAJDA Mihály, Ikon, Budapest, 1995, 74.

¹⁴ *Uo.*, 79.

¹⁵ Még Mészöly Dezső fordításában is így szerepel: „Számptalan csoda van, de az / Embernél jelesebb csoda nincs.” (SZOPHOKLÉSZ, *Antigoné* 332–333, ford. MÉSZÖLY Dezső = UŐ, *Drámái*, szerk. BOLONYAI Gábor, Osiris, Budapest, 2004, 53–97, itt: 65.). A magyar középiskolai irodalomtankönyvek többnyire a Trencsényi–Waldapfel Imre-féle fordítást közlik: „Sok van, mi csodálatos, / De az embernél nincs semmi csodálatosabb”.

deinón meglehetősen gyakori kifejezés az *Antigoné*-ban, különböző alakváltozataiban összesen nyolcszor fordul elő, ebből hétszer inkább negatív, egyszer ambivalens értelemben).¹⁷ Ezt a kulcsfontosságú jelentésváltozást Hölderlin ráadásul még egy saját beleköltésével, a *Nacht* szóval is megtámogatja: a kardal elején a szó szerinti fordításnak számító „über das Meer” helyett nála „über die Nacht des Meers” szerepel.¹⁸ A kardal legvalószínűbb értelmezése így épp az emberi tudás és haladás, azaz a kultúra *bizonytalan eredetére* és *kétélűségére* hívja fel a figyelmet, ahogy Heidegger is értelmezi. Ráadásul amíg Szophoklész az ember mindig kiutat lelő eszességét dicséri (kivéve a Hádésszal való találkozást),¹⁹ Hölderlin fordításában ez az út *a semmibe* vezet,²⁰ amit Heidegger a városállam közösségéből való kivetettségben (*ápolisz*)²¹ konkretizál. Kulcsár-Szabó Zoltán ezzel kapcsolatban szellemes eszmefuttatással mutatja ki, hogy Heidegger *unheimlich*-ját nagyon vékony határvonal, épp a lokalizálhatatlansága választja el a nemzetiszocialista Carl Schmitt jogfelfogásától. Ez a vékony határvonal abban ragadható meg, hogy Heidegger szerint a kérdező helye – éppen, mert *otthontalan* – nem lokalizálható, tehát nem is azonosítható semmilyen konkrét politikai formációval.²²

Heidegger tehát az értelmezés alapvető irányát tekintve Hölderlint követi. Az arisztotelészi és a hölderlini-heideggeri horizont összenyitásával azt is mondhatnánk, hogy a tragikus művek befogadásakor a lét nyitottsága feletti őszinte csodálkozás a metafizikai otthontalanságtól (a társadalmon kívüliségtől) való borzongással vegyül. A tragikus előadás során a közönség résztvevő tagjai (és ne feledjük, hogy a görög előadásokra hosszú, szisztematikus előkészítés után, a Dionüszosz-kultusz fénypontjaként kerül sor) döbbenet figyelik, ahogy a hős minden kitörési (avagy a polisz normatív rendjébe történő visszailleszkedési) kísérletével csak még hátborzongatóbban otthontalanná (és ezzel együtt

SOPHOKLÉS, *Antigoné* 332–333, ford. TRENCSENYI–WALDAFEL Imre = UŐ, *Összes Drámái*, szerk. SZILÁGYI János György–TRENCSENYI–WALDAFEL Imre, Franklin, 1950, 365–411, itt: 378.

¹⁶ A német fordítás történetéről, illetve a hölderlini szövegközlés részleteiről lásd: KOCZISZKY Éva, *Hölderlin: költészet a sötét Nap fényénél*, Századvég–Gond, Budapest, 1994, 92–100.

¹⁷ *Uo.*, 93.

¹⁸ „Ungeheuer ist viel. Doch nichts / Ungeheurer, als der Mensch. / Denn der, über die Nacht / Des Meers, wenn gegen den Winter wehet / Der Südwind, fähret er aus.” Nyersfordításban: „Sok van, ami elrettentő. De az embernél rettentőbb nincs. Hisz az ember, át tenger éjszakán, ha a tél ellenébe fordul a déli szél, kihajózik.” (Kocziszky Éva fordítása), *Uo.*, 93–94.

¹⁹ Nyersfordításban: „Minden utat meglelő (az ember): utat nem lelőként soha nem megy a jövő elé: csupán csak Hádés elől nem fog magának menekvést szerezni: elháríthatatlan károkra azonban kiötlte magának a gyógyírt.” (Kocziszky Éva fordítása) *Uo.*, 96.

²⁰ „Allbewandert, Unbewandert. Zu nichts kommt er. / Der Toten künftigen Ort nur / Zu fliehen weiß er nicht, / Und die Flucht unbeholfener / Seuchen zu überdenken.” Nyersfordításban: „Mindent bejáró, mindenben járatlan. A semmibe jut. Nem tudja a holtak jövődjét sem elkerülni és előre látni a pusztító járványok sorát.” (Kocziszky Éva fordítása) *Uo.*, 96.

²¹ HEIDEGGER, *Bevezetés a metafizikába*, i. m., 78.

²² Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A gondolkodás háborúi: Töredékek az erőszakos diskurzusok 20. századi történetéből*, Ráció, Budapest, 2014, 56–57.

érdekesebbé) válik a szemükben, minthogy ezáltal maguk is új viszonyítási pontokra, új kezdetet jelentő (valami szubjektíve lényegest a maga elrejtettségéből kiugrató) tapasztalatokra tehetnek szert.

Karl Heinz Bohrer (a hegeli dialektika és a nietzschei pátoasz-állapotok horizontjának egyesítésével) a félelem *körkörösén haladó* kifejezését tekinti a tragédia hermeneutikai alaprétégének, minthogy bármelyik tragédiában találunk ilyen *féleleménekeket* (Gesänge der Angst).²³ Kreón például így kiált fel, amikor meglátja a halott Antigonét, és vele a saját fiát: „Ó, jaj, jaj, jaj, / Hogy rettegek én! / Mért nem verik át / Kétélű karddal a mellem”.²⁴ A *Perzsák* elején – mely vélhetően a legkorábbi ránk maradt tragédia – rögtön a kórus vészjósló féleleméneke hallatszik: „Igy emészti rettegés / gyászba öltözött szívem”, amit azután Atossza anyakirálynő visszhangoz tovább a műben).²⁵ Amíg például az Oreszteia történelmileg motivált olvasatában az új jogfelfogás diadalmaskodik a vérbosszú ciklikus szemléletmódja mint mitologikus törvényszerűség felett, addig a költői képzelet szintjén a félelem képei uralkodnak az egész trilógián. A drámában a félelem-hatást erősíti a fény és sötétség ellentételező szimbolikája is: a tűzjel pozitív jelentését rögtön aláássa az a másik jelentés, mely Trója szentségtörő porig égetésére utal, és amelyet Klütaimnésztra Agamemnon szörnyű végének egyik okaként jelöl meg. Bohrer még a névleg optimista lezárást sem találja igazán megnyugtatónak:

A jogra való hivatkozással, hogy úgy mondjam, az igazságtalanság káoszában a védelmező elv biztosításaként, szoros összefüggésben van az Istenre való hivatkozás. Úgy hangzik azonban, mint valamiféle ráolvasás, amely mögött bizonytalanság rejlik, nem tudni, mi várható az istenektől. Apolló Kasszandra elpusztítójává lesz, de ott van Zeus. Miközben nevét és megjelenését a tragédiában homéroszi szemléletességgel tárja elénk, homályban marad az identitása.²⁶

Bohrer kitűnő olvasatához annyit még hozzá kell tennünk, hogy a tovább nem fokozható rettegés pátoaszának adekvát retorikai kifejeződése éppen a hős látványos elnémulása, amely költői eszközzel élnek is egyes tragédiák. Gondoljunk például Kasszandra elnémulására az *Agamemnónban*: „Csak egy szavam van még, vagy inkább gyászdalom / magam fölött: hozzád esengek, Héliosz, / végső sugárodhoz, hogy majd a bosszulók / fiztessék a gyilkolókat értem is, / a rabnőért, kit oly könnyű megölniök. [Szerzői utasítás:] *Belép a palotába. A kapu bezárul.*”²⁷ Ugyanilyen plasztikusan van előkészítve a „hattyúnyakú”

²³ Karl Heinz BOHRER, *Gesänge der Angst* = UÖ, *Das Tragische: Erscheinung, Pathos, Klage*, Hanser, München, 2009, 242–283.

²⁴ SZOPHOKLÉSZ, *Antigoné* 1306–1308, ford. MÉSZÖLY Dezső = *Szophoklész drámái*, i. m., 95.

²⁵ AISZKHÜLOSZ, *Perzsák* (113–114), ford. JÁNOSY István = *Aiszkülosz drámái*, jegyz. DEVECSERI Gábor–RITOÓK Zsigmond, Európa, 1996, 5–50, 11.

²⁶ BOHRER, *Gesänge der Angst* = UÖ, *Das Tragische*, i. m., 252.

²⁷ AISZKHÜLOSZ, *Agamemnón* [1322–1326], ford. DEVECSERI Gábor = *Aiszkülosz drámái*, i. m., 188–252, itt: 237.

Iphigeneia elnémulása is Euripidész drámájában: „Üdv, üdv neked, / fáklyahordó Nappal! apánk, / Zeusz sugára! Mi odaát / másik új életet, s végzetet mást lelünk. / Drága fényem, üdv neked. Derülj, derülj! [Szerzői utasítás:] *El*.”²⁸

A fentiek alapján persze nem állítható, hogy a tragicitás meghaladná más „rendkívüli állapotok” ismeretelméleti jelentőségét, például a komédiák befogadásakor felszabaduló önfelelt nevetés²⁹ (vagy éppen az erotikus exsztázis ábrázolása) hermeneutikailag hasonlóan termékeny lehet. A görög tragédiában a karénekek, a monológok és a dialógusok egymást váltogató, összetett nyelve a különböző mediális csatornák (természeti környezet, látvány, mozgás, zene, énekelt és/vagy beszélt nyelv, olyan különleges illatok, mint az áldozati füst szaga stb.) kiaknázásával hozza létre a sajátos hatást, amit „tragikumnak” (vagy tragicitásnak) nevezünk. A tragikus színház az egyik legősibb olyan kulturális közvetítő technika, amelyben a vizualitás és a verbalitás esztétikai struktúrái ilyen magas szervezettségi fokon egyesíthetők. A színház multimédiás módon gyakorol hatást ránk, miközben jellegzetes „meta” gesztusaival folyamatosan el is távolít minket – ellentétben az (állítólag) ennek eredetétől szolgáló rítussal, mely minél zavartalanabb részvételt követel. Az így megnyíló hermeneutikai játéktér az, ami a nyugati kulturális diskurzusokban régóta komoly ismeretelméleti jelentőséggel bír, legyen szó ennek méltatásáról vagy (többnyire erkölcsi okokból történő) elutasításáról. Az így felfogott „tragikum” (tragicitás) aztán sokféleképpen modellálódik a nyugati (s részben a keleti) világ kultúratörténetében: mediális áttételekkel beépül például a modern regénybe (jelenetezés, közvetlen dialógusok, a szubjektum problematizálása stb.), és utóbb a filmművészetbe is (gondoljunk különösen a „filmdráma” műfajára). A tragédia tehát nem halt meg, csak átalakult – régi szokása ez Dionüszosznak.

²⁸ EURIPIDÉSZ, *Íphigeneia Auliszban* [1505–1509], ford. DEVECSERI Gábor = *Euripidész összes drámái*, jegyz. KARSAI György, Európa, Budapest, 1984, 887–945, itt: 942.

²⁹ „A komikum így kettős mozgásban jön létre: az első a mindenkor adott rendben való túllépés egy belőle kizárt terület felé, a második pedig e kizárt terület láthatóvá tétele magán az őt kizáró területen belül. Csak ezt az itt a kétértelműség vonatkozásában röviden kifejtett mozgást szem előtt tartva érthetjük meg, mit jelent az, hogy az ellentétet vagy a semmist nevetségesnek lehet érzékelni, vagyis a nevetés pozitív és igenlő válaszával lehet nyugtázni és befogadni. Már mondtuk, hogy az ellentétet vagy a semmis nem valami szilárd, tehát nem valami általában véve és abszolúte negatív, hanem a valóságot mindenkor meghatározó szubsztanciához képest nemlétező (...) Amit a nevetéssel kijátszunk és megragadunk, az a semmisnek ez a titkos hozzájárulása a létezéshez; megragadjuk és kijátsszuk, de nem a kirekesztő komolyság módján, hanem úgy, hogy a semmis magán az őt kirekesztő rendszeren belül mintegy ahhoz tartozóként mutatkozik és szólal meg.” Joachim RITTER, *A nevetésről*, ford. PAPP Zoltán = Uő., *Szubjektivitás: Válogatott tanulmányok*, Atlantisz, Budapest, 2007, 40.

II. Gondolatok a századvégi tragikum-felfogásról

1. Péterfy Jenő és a recepcióesztétikai fordulat

Péterfy Jenő *A tragikum* című 1885-ös tanulmánya³⁰ az első nagyszabású reakció volt Beöthy Zsolt azonos címen megjelent monográfiájára, amely a szerző életében már nem került publikálásra, Németh G. Béla szerint azért, mert a labilis helyzetű és kedélyű Péterfy nem akart vitát a Gyulai-körrel – sőt talán egyáltalán nem akart semmilyen vitát.³¹ (Ezen kívül említhetnénk még a szintén posztumusz megjelent *A költői igazságszolgáltatás a tragédiában* című dolgozatot 1891-ből,³² valamint a kettő között született *A tragédiáról* című tanulmányt,³³ amelyet a szerző 1887 március 30-án a Kisfaludy Társaság előtt székfoglalóként elő is adott. Távolabbról idetartozik még *A három görög tragikus* című tanulmány 1898-ból, mely elsősorban magyar irodalomtörténeti értékű forrásdokumentum arról, hogy milyen kép élhetett a század végén a görög tragédiákról a magyar kritikai gondolkodásban).³⁴

Péterfy egész tragikumfelfogása – és véleményem szerint ebben mutatkozik leginkább Arisztotelész s általában a görög filozófia értő követőjének – a különböző *viszonykategóriák dinamikus összjátékára* épül. (A „játék” itt dinamikusabb, elevenebb nyelvi működést jelöl, mint a merevebb „osztályozás”, „formulázás”, logikai antitézisek felállítása). A tragikum fogalmával körülírt esztétikai történés, illetve befogadói magatartás Péterfy szerint éppen ott keletkezik, ahol a nálunk nagyobbak, kiválóbbak ábrázolt hős váratlanul egy nála is hatalmasabb erővel szembesül, ami (a tragikus helyzet logikájából fakadóan) ellenállhatatlanul magával sodorja, és végül elpusztítja őt. (S ami „érzésünk” szerint velünk, befogadókkal is bármikor megtörténhet). Mindehhez szükség van arra a sajátos ábrázolási

³⁰ PÉTERFY Jenő, *A tragikum* [1885], Új Magyar Szemle, X, szerk. AMBRUS Zoltán, 1900, 15–49. Kötetben: Uő, *Összegyűjtött Munkái*, III, Franklin-Társulat, Budapest, 1903, 1–42. Innentől az utóbbi kiadásra hivatkozunk.

³¹ NÉMETH G. Béla, *A magyar irodalomkritikai gondolkodása pozitívizmus korában*, Akadémiai, Budapest, 1981, 231.

³² PÉTERFY Jenő, *A költői igazságszolgáltatás a tragédiában* [1891] = Uő, *Összegyűjtött Munkái*, III, i. m., 43–65. E tanulmány közvetlen kiváltó okát Németh G. Béla Theodor Lipps *Streit über die Tragödie* című munkájának megjelenésében látja (L. Voss, Hamburg-Leipzig, 1891), amelynek tragikumfelfogásában Péterfy rögtön a magáéra ismert. Péterfy úgy emlegeti az újonnan megjelent könyvet, mint amely „nem érdektelenül állít fel néhány ilyen elméleti tételt, melyeket a tragédia esztetikájába bevisznek, anélkül, hogy azzal közvetlenül kapcsolatba állanának”. Uo., 45.

³³ PÉTERFY Jenő, *A tragédiáról* [1887], Budapesti Szemle, LII, 1887, 203–223. Kötetben: PÉTERFY Jenő, *Válogatott művei*, gond. NÉMETH G. Béla, Szépirodalmi, Budapest, 1962, 458–478.

³⁴ PÉTERFY Jenő, *A három görög tragikus* [1898], Budapesti Szemle, 1898. október (96. kötet), 1–21.

technikára, amely majd Lukács György tragikumfelfogásának is a kiindulását adja,³⁵ és amely Péterfy megfogalmazásában így hangzik: „De részvétünk csak azért ilyen mély, mert valami bevégezettel, olyan egyénnel áll szemben, kinek sora beteljesült; azért nem is szorítkozik az egyén ilyen, olyan bajára, körülményére, hibájára, hanem annak *végzetére* terjed ki.”³⁶ Ám Lukáccsal ellentétben Péterfynél ez az ábrázolás nem ölti egyértelműen magára az esztétikai megkülönböztetés vagy ideológia jelleget, mert az ő kiindulása nem metafizikai, hanem megmarad a „tragikai érzés” kissé homályos pszichológiai kategóriáján belül, amely így a mű világa és a befogadó világa közötti *közvetítő közeg* szerepét tölti be. A tragikai érzésben a „mély érdeklődés, emberi valónkból fakadó részvét” a legmagasabb értékek („földi nagyság, szellem, erő, szépség, végzetes, a lélek mélységéből fakadó szenvedély, mindennemű kiválóság”) váratlan pusztulása feletti „megdöbbenés”-sel találkozunk. Ez utóbbi kifejezés minden bizonnyal az arisztotelészi „phobosz” allegóriája, de annál pillanatnyibb karakterű és egyértelműbben utal a befogadóra (a tragédia hőse a félelem páthosza alatt cselekszik, de a saját pusztulása felett megdöbbenni már aligha tud):

S itt részvétünkkel a megdöbbenés eleme párosul. A tragikai érzelm fejlődésekor mintha nyilallást éreznénk lelkünkben, egy titkos hatalom megnyilatkozását. Megdöbbenünk, hogy emészti magát az élet; megilletődünk az egyéni erő végzetes, néha zivataros megsemmisülésén. „Volt – nincs”; hol a *volt* a kiváló életet, a *nincs* annak elhangzását jelöli.³⁷

A tragikum Péterfy szerint megkívánja, „hogyan a véget csapásnak, villámnak, igazán katasztrófának érezzük, melynek értelmét a *miért* és *hogyan* latolgatása teljesen ki nem merítheti.”³⁸ A tragikum *folyamatszerűségét* jelzi az egyén és az egyetemes (Rákosinál ellentétes előjellel: az egyén és a társadalom) fogalompár dekonstrukciója. Ezt az összefüggést szemlélteti már a jellegzetes hullámhasonlat is: „Az egyén, ki nagy volt gonoszban, jóban, kin részvétünk, bámulatunk csüggött, csak hulláma az életnek, melynek örök folyamában elvegyül, mint ezernyi más.”³⁹ A hullám csakis egy nagyobb víztömeg elemeként írható le kielégítő módon – és mégsem azonos ezzel a nagyobb víztömeggel. A III. fejezet az ironiát sem nélkülözve („az egyén, mint önhatalmából élő abstractum, golyót röpít az egyetemesre, egy tágabb körű abstractumra; de erről visszapattan a golyó, s az ellenfél szívébe fúródik. Íme a vétség s a lakolás érette”),⁴⁰ folytatja az említett fogalompár dekonstrukcióját, miközben egyre szabatosabb írja körül a tragikus művekben megképződő

³⁵ Kettejük lehetséges (bár filológiai lenyomatot nem hagyó) intertextuális kapcsolatát járja körbe: KONDOR Tamás, *Péterfy Jenő és a fiatal Lukács György tragikumelmélete*, It, 1999/2, 217–234; Uő, *Katarzisértelmezések a XIX. századi magyar tragikumelméletekben: Kölcsnytől Péterfy Jenőig*, Studia Litteraria, 2000, 40–64; Uő, *Gyulai Pál tragikumfelfogása és a tragikum-vita*, It, 2002/4, 561–586.

³⁶ PÉTERFY, A *tragikum*, i. m., 14–15.

³⁷ Uo., 15.

³⁸ Uo., 18.

³⁹ Uo., 15.

⁴⁰ Uo., 27–28

hermeneutikai játék- vagy diskurzusteret, amelyben – főleg shakespeare-i példákra hivatkozva⁴¹ – a tragikai egyén sorsában „a viszonyok értéke, a környező élet, a körülmények szerepe”⁴² hangsúlyozódik, vagyis a tragikumot a hős és környezete összjátékaként (akció-reakció) értelmezhetjük adekvát módon.

A világrend – hogy e nehéz szót ajkunkra vegyük – nem nyugvó valami, nem örök igazságok szentek szentje, a jelenségek fölött lebegő plátói eszme, hanem eredmény, mozgó egyensúly, mely minden pillanatban bomlik és újra helyreáll; s egyenlő szerepe van benne az egyén bűneinek, a szertelen szenvedélynek, önző cselekvésnek, mint az ellenkező tulajdonságoknak. A bűn éppúgy kovásza ennek a világrendnek, mint az önmegettagadó erény, sőt néha hatalmasabb.⁴³

Röviden: az erkölcs és a tragikum szempontrendszere (ökonómiája) nem ugyanaz. Péterfy tragikumfelfogásában végső soron az egyéniség individuálfilozófiai, a körülmények morális és a befogadás recepcióesztétikai szempontrendszere fonódik össze egy általánosabb igényű (az egyes irodalmi példákon túlmutató) esztétikai elmélet szintjén.

Véleményem szerint a Péterfy által Beöthy művében érzékelt hermeneutikai zavar háttérében az arisztotelészi és a keresztény etika kimondatlan különbségei húzódnak meg. Az arisztotelészi *hamartia* – amint arra már Beöthy is utalt – a korabeli magyar esztétikában meglehetősen konfúz fogalom: fordítják bűnnek (Szász Károly, Zilahy Károly) és büntétnek (Vörösmarty), „Gyulai és Szigligeti vegyest emlegetnek *bűnt, tévedést, hibát*. Greguss a *hibában* nyugszik meg s védelmezi is röviden a bűn kifejezés ellen.” Beöthy maga a „vétség” fordítás mellett teszi le a voksot, s e tekintetben különben figyelemre méltó hermeneutikai érzékenységről tesz tanúbizonyságot: „Ott is, a hol szorosabb értelemben bűnről nem szólhatunk, a tettben mindig kifejezésre jut a helyes útnak és célnak elvétése. Midőn a fogalomnak ezt a jegyét emeli ki, a vétség szó nem utal oly élesen a gonosz cselekvésre, az erkölcsi tévedésre, mint a bűn.”⁴⁴ Rákosi Jenő, mint szinte mindenben, ebben is ellentmond Beöthynek, amennyiben szerinte „a görög hamartiát, mely minden lexikon szerint »hiba, bűn«, teljesen fedezi a magyar hiba és bűn, amit mindennél világosabbá tesz ez a szójárás: Othello kitűnő ember volt, csak az az egy *hibája* volt, hogy nagyon féltékeny természetű volt”.⁴⁵

A tulajdonképpeni kérdés itt az, hogy az arisztotelészi tragikus *hamartiát* valamely valláserkölcsei törvény megsértéseként fogjuk-e fel, vagy inkább a társadalmi interakcióban

⁴¹ A legszemléletesebb példa talán a III. Richárdé: „Mennyiben vétkes hát Richárd? Ha a szavakkal játszani akarnánk, mondhatnók, hogy Richárd a tragikum szempontjából nem vétkes; tragikai vétséget követne el, ha megszűnnék Richárd lenni, ha kevésbé volna démon, a rossznak energiája.” *Uo.*, 32.

⁴² *Uo.*, 28.

⁴³ *Uo.*, 29–30.

⁴⁴ BEÖTHY Zsolt, *A tragikum*, Kisfaludy-Társaság, Budapest, 1885, 285.

⁴⁵ RÁKOSI, *A tragikum*, Révai testvérek kiadása, Budapest, 1886, 174–175.

konstruálódó „szabad helyként”, ami közelebb áll az arisztotelészi etikájához.⁴⁶ A zsidó-keresztény hagyomány természetesen az előbbi értelmezést támogatja: a tragikus hiba (vagy vétek) az írott, metafizikailag rögzült, valláserkölcsi intézményekben továbbhagyományozott (ennek őre Beöthy „egyetemes”), illetőleg a lelkiismeret „hangjában” interiorizált (ez főleg Rákosi megközelítésére jellemző)⁴⁷ isteni parancsok megszegéseként értelmezhető. Péterfy tragikumfelfogása (Nietzschével csaknem egy időben) viszont éppen a zsidó-keresztény metafizika „vakfoltjaira” keresi a választ az uralhatatlan szenvedélyek és a társadalmi összefonódottság ökonómiájának diskurzusterében. Az emberiség kettéosztása ugyan valamilyen fokon nála is megtalálható („csak a nagynak, értékesnek halála tragikai”), ez azonban nem individuálfilozófiai vagy etikai kategória, hanem megint csak a tragikum plasztikus esztétikai modelljébe illeszkedik:

[A] tragédia végzetes jellem, becses szenvedély színjátéka, a mint az egy összefüggő cselekmény folyamatában teljes erővel kifejlik, míg a világ ellenállásán áttörve, általa módosítva, magát halálra emészt. Hogy e színjátékból mit hoz ki az etikus, filozófus, a kommentátor dolga, de nem az esztétikai szemléleté. Ez csak azt kívánja, hogy minél hatalmasabb legyen a szenvedély vagy jellem rajza, s minél egységesebb, elevenebb kapcsolatban álljanak vele az egyének, körülmények, melyek közt fejlődik, melyek által megtörik.⁴⁸

Tehát az egyén(iség) Péterfy számára „csak” a kiindulási alap, amelynek „alá kell merülni” a mű világán belül szimbolikus megjelenített életben (hullámhasonlat!), és vereséget kell szenvednie ahhoz, hogy tragédiát kapjunk. E folyamat neve a tragikum, a benne kirajzolódó mediális összefüggések rendszere pedig a „tragikai érzés”, amelynek Péterfy „szimbolizáló erőt” tulajdonít.⁴⁹ Németh G. Béla szerint „az *érték* mibenlétét többször hüvelykezte Péterfy”, s bár „definíciószerűen sohasem határozta meg”, a legmagasabb értéknek számára az akaratösszpontosítás bizonyult; ez az alapja szimbólum-fogalmának is, amely így leginkább Goethe és Lipps nézeteivel rokon.⁵⁰

⁴⁶ Bacsó Béla szerint az arisztotelészi etikában (ahogy a görög tragédiában) a helyes cselekvést mindig „a történések sora és hálója rejt magába, amely nem egyetlen alak körül megrajzolt, hanem a tettet véghezvivő alakok viszonylataiban mint megjelölhetetlen és kimondhatatlan hely szorul lassan határok közé – így mutatva fel a jót, mint az egymásnak feszülő elhatározások között képződő jót. A jó cselekvésben az ember maga valósul meg, ezért minden ilyen tett véghezvivőjére mutat rá.” BACSÓ Béla, *Tragédia és jellem: A görög tragédiához és annak elméletéhez*, Jelenkor, 2009/3, 315–325, itt: 318.

⁴⁷ „Ma az igaz isten a jó és becsületes emberek szívében ül és sehol máshol, és az erkölcsi világrend a maga szívtelen harmóniájával, ellensége a kiváló embernek, szintén nem létezik.” RÁKOSI, *A tragikum, i. m.*, 12.

⁴⁸ *Uo.*, 37–38.

⁴⁹ *Uo.*, 20–21.

⁵⁰ „A *tragikus helyzet* a világban mozgó erők harcának velejárója. Akkor keletkezik, ha értékes egyéniség tudatosan összpontosított hatalmas akarata nála nagyobb erővel került szembe, s általa legyőzetik.” NÉMETH G., *A magyar irodalomkritikai gondolkodás a pozitívizmus korában, i. m.*, 232–233. A szimbolikus ábrázolás persze nem egyenlő a homályossággal, sőt ez a fajta többértelműség és lezárhatatlanság a költő részéről nagy mesterségbeli tudást igényel: „Ez azonban csak akkor lehetséges, ha nem az általánoshoz keres a költő jelképet, hanem ha olyan intenzitással, lényeglátással, létszembeállításal ábrázolja az egyén sorsát, hogy az a közös emberi sors valamely helyzetű, állapotú jelképévé is magasodik.” *Uo.*, 249.

Az én olvasatomban a „tragikai érzés”, illetve a „megdöbbenés” azt a többirányú folyamatot jelöli Péterfynél, amelyben az individuum szenvedélyes maga-mondása párhuzamosan történik e valójában nagyon is képlékeny, esetleges önmagának a de(kon)strukciójával („zivataros megsemmisülés”, „elhangzás”, „villám”). Az értelmezői munka a tragikumban Péterfy szerint – mint láttuk – éppen e villámcsapásszerű (és el-hangzó) „miért” és „hogyan” latolgatására irányul. A monológok, a dialógusok és a karének – ha különböző retorikai regiszterekben is – mind ezt a poétikai célt szolgálják.

Péterfy tanulmánya – kiemelkedően reflexív és árnyalt retorikájával – csatlakozik a tragikum romantikus felfogásához, ahol a hübriszt azt a cselekvést, azt az individuális én-mondást jelöli, amelynek végső jelentése éppen az adott individuum összetörése (katharszisz). Az arisztotelészi *Poétika* kulcsfogalmainak állandó egymásra vonatkoztatása is érzékelteti (retorizálja) a tragikum *folyamatjellegét*, miközben ennek a folyamatnak egyszersmind *szimbólumjellegét* („villámcsapás”) tulajdonít. A hős megtöretésének együttérző szemlélése (eleiosz) az, amely a befogadó számára utat nyit a „megtisztulás”, vagyis a saját eddigi ön-mondásnak az új tapasztalatot is magába foglaló újraértelmezése felé: „A tragikai egyén sorsában nemcsak az ő sorsát, hanem önkéntelen egy darab emberi sorsot szemlélünk”, stb.”⁵¹

Az, hogy Péterfynél a befogadó egy mély benyomás által az emberi sorsközösségben részesül, amelyen keresztül nagyobb *önismeretre* tehet szert, a tragikum Oedipusz-központú értelmezési irányához kapcsolja felfogását. (Ez az, amit a Beöthyvel szemben hasonlóan kritikus Rákosi esszéjéből hiányoltunk). Az egyéniség nála nem szilárd kiindulási alap, hanem ugyanúgy „áldozatul esik” a retorikai de(kon)strukció lendületének, mint teoretikus ellenpárja, az „egyetemes”. Nietzsche tragédiaolvasata a maga elhíresült apollóni-dionüszoszi karakterológiájával, ahol az utóbbi újra és újra megtöri az előbbi által önmagának vindikált integritást, voltaképp ugyanebbe az irányba halad. Nietzsche és Péterfy kiemelkedő retorikai teljesítménye egyaránt a személyiség dinamikusabb megközelítése felé mutat, így írva felül a magyar irodalomkritikai gondolkodásban utóbb (jogosan vagy sem)⁵² a Gyulai-iskolához kapcsolt eszményítő, moralizáló kritikusi magatartást. A harmadik Péterfy-tanulmányban (*A költői igazságszolgáltatásról*) is fontos szerepet játszik az „esztétikai” és az „etikai” szempontrendszer kapcsolatában tisztázása, hiszen – fejtegeti Péterfy – a „tragikai bűn” mint olyan egy *utólagos idealista konstrukció*, amit rendszerint kívülről, erőszakos vonnak be az értelmezésbe. Ennek okát a szerző az élet hazug eszményítésében, avagy – ha kimondatlanul

⁵¹ PÉTERFY, *A tragikum*, i. m., 20.

⁵² Gyulai felfogásának változékonyságát, többértelműségét tárgyalja: KONDOR, *Gyulai Pál tragikumfelfogása és a tragikum-vita*, i. m., 561–586.

is – a protestáns predestináció-felfogás illetéktelen – a görög nemezissel érintkező – esztétikai használatában jelöli meg:

Ha a tragédiában az egyén külső sorsát, halálát mindig mint bűnhődést kell felfognunk s a nemes alakokban is mindenekelőtt e vétségnek legalább látszatát kell keresnünk: akkor a tragédia feladatává az élet hazug megjavítása lesz, mintha azt kellene tanítania, nincs szenvedés a földön megfelelő nagy vétség, bűn nélkül.⁵³

Péterfy ezzel szemben joggal hangsúlyozza a költő és a költészet emberközpontú, szubjektív, ha úgy tetszik, „pszichológia” megközelítését, amely „érzéseink emberi mértékével” mér s „az emberben a jónak, nemesnek fönségét, minden külső sorstól független értékét szemlélteti”.⁵⁴ Nietzsche – alkalmasint túlozva is egy kicsit a régi kritikusok merevségét, egyszersmind a saját újszerűségét kiemelő – maga is hasonló paradigmaváltást sürget *A tragédia születésében*:

E visszatérésről az ősi honba, a két művésztenségek a tragédiában létrejött testvéri szövetségéről, valamint a mind apollóni, mind pedig dionüszoszi érzelmek fűtötte hallgatóról esztétáknak persze semmi mondanivalójuk, miközben bele nem fáradnak, hogy az igazi tragikum ismérveit a hősnek a sorssal folytatott viaskodásában, az erkölcsi világrend diadalmaskodásában vagy indulatainknak a tragédia előidézte megtisztulásában jelöljék meg: s állhatatosságuk láttán arra kell gondolnom, hogy esztétáink egyáltalán nem óhajtják alávetni magukat a művészet hatásának, s legföljebb morális lényekként foglalnak helyet a nézőtéren.⁵⁵

S hasonlóan nyilatkozik erről a – szintén Lippset olvasó – Lukács György is az új évszázad elején a modern drámáról írt monográfiájában:

a költői igazságszolgáltatás fogalmai a drámán kívül eső világot vonják bele a drámán belül történők megítélésébe. Megszüntetik ezáltal nemcsak a dráma lezártágát, hanem minden művészi hatás lehetőségét, a műnek az élettől teljesen különböző, azzal semmiképpen össze nem mérhető voltát is.⁵⁶

Az esztétikai és a morális világ ismeretelméleti elhatárolása ugyanakkor – mint láttuk – Péterfy felfogásában nem vonja maga után a tragikum terének differenciálását a mű „esztétikai” és a befogadó „etikai” világára. Épp ellenkezőleg: központi fogalmában, az ekképp szemantikailag alaposan megterhelt „tragikai érzésben” kódolva van a két elméletileg elkülönülő vonatkoztatási mező eredendő összefüggése.

⁵³ PÉTERFY, *A költői igazságszolgáltatás a tragédiában*, i. m., 62–63.

⁵⁴ *Uo.*, 64.

⁵⁵ Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése, avagy görögség és pesszimizmus*, ford. KERTÉSZ Imre, Európa, Budapest, 1986, 183.

⁵⁶ LUKÁCS György, *A modern dráma fejlődésének története* [1911], szerk. KÖSZEG Ferenc, Magvető, Budapest, 1978, 61.

2. A tragikum mint formai-világnézeti probléma Rákosi Jenő és Lukács György esszéjében

Lukács György tragikumelméletének kapcsolódását a századvégi tragikum-vitákhoz már számos oldalról vizsgálták.⁵⁷ Annál feltűnőbb, hogy épp Rákosi Jenő és Lukács György kapcsolata maradt nagyrészt feltáratlan, noha ő (mármint Rákosi) az egyetlen, aki Lukács fiatalkori drámakönyvében név szerint is szerepel. Ennek az elhallgatásnak természetesen egy időben politikai okai is lehettek, hiszen Rákosi Jenő konzervatív politikai attitűdje, Ady- és *Holnap/Nyugat*-ellenes kirohanásai aligha jelentettek jó hivatkozási alapot a későbbi kommunista kultúrpolitikus szellemi múltjának feltáráshoz. Annál érdekesebb, hogy ez a két olyannyira eltérő politikai és kulturális világhoz tartozó szerző egykor – valamiféle proto-egzisztencializmus jegyében – mégis egymásra talált. Az említett hivatkozás Lukács drámakönyvében így szól:

A Rákosi Jenő tragikumelmélete is az élet és a művészet egységére épül fel. Tagadja olyan esztétikai törvényszerűségeket és kapcsolatokat jogos voltát, amelyek nem az életből erednek. Az életből levont konklúzióinak veleje azonban az, hogy nincs tragikai vétség, vagy legalábbis az nincs szükségszerű kapcsolatban a hős elbukásával. (...) A hegy tetején álló fa, amelybe leghamarabb belecsap a villám, az ő tragikus világfelfogásának szimbóluma. Nála csak a nagyság lehet tragikus, Hebbelnél és utána a modern individuumban a pusztaság lett a tragikus.⁵⁸

Megjegyzem, a Lukács által kiemelt hasonlat már Beöthynél is szerepel a korabeli német tragikumelméletek (Zeising és Vischer): „A sorsnak e mennykőcsapásai, melyek váratlanul sújtják azt, a mi kimagaslik, mint a villám a tornyok csúcsait, hegyek ormait s fák sudarát: tragikai megrendülést idéznek elő.”⁵⁹

Rákosi tragikumelméletének⁶⁰ részletes ismertetésétől most eltekintünk, ezt már többen megtették előttünk.⁶¹ Rákosi könyvecskéje meglehetősen rövid idő alatt, egy irodalmi vita

⁵⁷ Vö. pl. KONDOR Tamás, *Péterfy Jenő és a fiatal Lukács György tragikumelmélete*, i. m., i. h; Uő, *Katarzisztelmezések a XIX. századi magyar tragikumelméletekben: Kölcséytől Péterfy Jenőig*, Studia Litteraria, 2000, 40–64.

⁵⁸ LUKÁCS György, *A modern dráma fejlődésének története*, i. m., 589.

⁵⁹ BEÖTHY, *A tragikum*, i. m., 350.

⁶⁰ RÁKOSI Jenő, *A tragikum*, Révai testvérek kiadása, Budapest, 1886. A hivatkozások után zárójelben e kiadás oldalszámait szerepelnek.

⁶¹ Németh G. Béla például a „kiegyezést, a birtokosi vezetést, a dzsentrí rendezte rendet” kompromisszumkésznek elfogadó, a saját törekvéseiről így részben lemondani kényszerült polgári életérzés képviselőjét látja benne, aki így „azzal a gondolkodással mutat egyenes ági rokonságot, mely Schopenhauertől Hebbelen és Nietzsche-n át az egzisztencializmus felé haladt.” NÉMETH G., *A magyar irodalomkritikai gondolkodása pozitívizmus korában*, i. m., 214–228, itt: 214–215. Barta János Németh G. Béla olvasatával némileg szembehelyezkedve nem az egzisztencializmus előfutárát, sokkal inkább a magyar ellenzéki esztétika nagyobb arányú folytatóját látja Rákosiban, aki „a hagyományos magyar fogalomkészlet átértékelésében” nyújt maradandót. Ugyanakkor felrója neki, hogy kifejezetten „nyárspolgári pragmatizmussal” lát neki a tragikum individualizálásának és humanizálásának. BARTA János, *Jegyzetek a magyar tragikumelméletekről*, Studia Litteraria, X, szerk. BARTA János–BÁN Imre, Kossuth Lajos Tudományegyetem, Debrecen, 1972, 3–24, itt: 18–20. Kondor Tamás szerint

hevében íródott. Az elejétől a végéig a Beöthy monstruóz monográfiájától való el-
különböződés jegyeit viseli magán, amely így magában hordja a magyar irodalomkritika
diskurzusrendjének megújítását.⁶² (Mindamellettt egyáltalán nem vagyok biztos benne, hogy
Rákosi alaposan tanulmányozta Beöthy több mint 600 oldalas könyvét; könnyen lehet, hogy
csak felületesen foglalkozott vele a megjelent kritikák fényében, és dörzsölt publicista lévén
máris tollat ragadott). Kétségtelen, hogy ennek a vitának az irodalompolitikai mellett van egy
magánéleti aspektusa is. Amint az az esszé számos részletéből kiderül, Beöthy Zsolt a szerző
számára a tudományos intézményrendszer szentesítette tekintélyt (is) reprezentálhatja: azt az
intézményrendszert, mely Beöthyvel feltűnően kegyesen bánt (a gyomorrákban fiatalon
elhunyt Greguss Ágost helyét foglalta el az újonnan alapított esztétika tanszéken), Rákosinak
viszont feltűnően sokáig kellett a kapuin kopogtatnia (1892-ig kellett várnia, amíg – befutott
hírlap- és színdarabíróként – az MTA levelező tagjának választották).

Az életrajzi szerzők vonatkozásában talán azt is érdemes megemlíteni, hogy Rákosi
Jenő húga, az ismert színésznő Rákosi Szidi 1872-ben összeházasodott, 1877-ben elvált
Beöthy Zsolttól, akivel két közös gyermeket neveltek.⁶³ (A válás oka egyébként sohasem
derült ki, de Beöthy Zsolt utána még többször megházasodott, miközben – az irodalmi
legendárium szerint – szertartásosan visszajárt megkérni a volt felesége kezét).⁶⁴ S bár a
későbbiekben két (ekkor már) vezető irodalmár kollegiális viszonyt tartott fent (együtt
dolgoztak például a millennium nagyszabású irodalomtörténeti vállalkozásán is),⁶⁵ Rákosi
esszéjének egyes kiszólásaiból arra következtetnék, hogy nem lehetett túl jó véleményével az
esetről. (A Teleki *Kegyencéről* szóló fejezetben például „általánosságban” azt írja: „látszani
erényesnek, erkölcsösnek, de szeretőt tartani; bírálni közerkölcsöket és járni az
erkölcstelenség tanyáira; ott hagyni nőt és gyermeket, s új házasságokra lépni
meglágyíthatatlanul...” – 163.)

Rákosi a tanulmány bevezetésében nem minden finomkodás és körülményeskedés
nélkül (ami persze a retorikai játék részét képezi) állapítja meg a saját művéről:

Rákosi egyrészt „megfordítja az előjeleket, az egyén kiválóságát, ami Beöthynél az egyetemes felől nézve a
vétek forrása, kiemeli, s ezt teszi meg a tragikum forrásává”, tehát nem szakít gyökeresen a Gyulai-iskola
felfogásával, hanem mintegy „megkettőzi ezt, s így akaratlanul is visszacsempészi – igaz, konkrétabb formában
–, amit idealista agyremnek nevezett.” KONDOR, *Gyulai Pál tragikumfelfogása és a tragikum-vita, i. m.*, 574–
576.

⁶² „Az el-különböződés (*différance*) teszi azt, hogy a jelentés mozgása csak abban az esetben lehetséges, ha a
prezencia színpadán minden »jelenlévőnek« mondott elem másra vonatkozik, mint önmaga, azaz megőrzi
magában a múltbeli elem jegyét, és hagyja, hogy a jövőbeli elemhez fűződő kapcsolatának jegye bevésődjön.”
Jacques DERRIDA, *Az el-különböződés (La différance) = Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Cserépfalvi
Kiadó, 1991, 43–62, itt: 51.

⁶³ Ld. a „Beöthy Zsolt” szócikknél = *Új magyar irodalmi lexikon*, I (A–Gy), főszerk. PÉTER László, Akadémiai,
Budapest, 1994. 200–201.

⁶⁴ <http://www.szineszkonvytar.hu/contents/p-z/rakosiszelet.htm>, elérés ideje: 2016. 05. 20.

⁶⁵ *A Magyar irodalom története*, I–II., szerk. BEÖTHY Zsolt, Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R. Társaság,
Budapest, 1896. A „képes irodalomtörténet munkatársai” között szerepel Rákosi Jenő neve is.

Emeli tán érdekességét, vagy ha e nélkül nem találta érdeke lenni: ad neki az, hogy nem elméleti művek sugártörése, nem elméleti olvasmányok ekhója, hanem egy művészeti alkotások, remekművek élvezetéből és az élet vizsgálatából megtermékenyült elme szüleménye e könyvem tartalma. (3.)

Ebből is látszik, hogy Rákosi (aki itt éppen az esszéforma közkeletű definícióját írja le) komolyan érdekelt az „elmélet” (Beöthy műve) és az „élet” (a saját műve) romantikus ellentétpárjának retorikai kiaknázásában avégett, hogy az utóbbi révén a saját újdonságát és érdekességét hangsúlyozhassa. Így a szöveg által is exponált, vitaindító Beöthy-kritikában felhozott vád, miszerint Rákosi tragikumfelfogása végső soron a Schopenhauer esztétikájának kissé leegyszerűsítő interpretációja volna,⁶⁶ már eleve ebbe a diszkurzív keretbe illeszkedik, és mint az élettel szemben álló tudós „kukacskodása” veszti el hitelét. Az elmélet mint olyan ismeretelméleti leértékelése után Rákosi jellegzetes mentegetőzéssel („nem minden pirulás nélkül”) jelenti ki, hogy Schopenhauer „esztétikáját azonban, illetőleg filozófiájának alkalmazását az esztétikára, nem ismerem.” (4.) (Ami persze nem jelenti azt, hogy közvetett módon a schopenhaueri tragikumfelfogás ne lehetett volna rá hatással – de erről majd később).

Továbbá: már az 1. fejezetben („Az esztétika tudománya”) érdekes kapcsolat szövődik a pozitivista tudományosság és a romantikus hagyomány között. Az „isten tüzetől égő tudós” szószerkezet például a romantika terében értelmezhető adekvát módon (Prométheusz- és zseniallúzió), a mellérendelt „együgyű paraszt” képe viszont, „a ki valamely kazánhoz hordja a fűtő anyagot” (6.), már nem egészen problémátlanul illeszkedik ebbe a rendszerbe. A meglepő asszociáció akár a népszerű romantikus toposz pozitivista kifordításaként (netán paródiájaként?) is értelmezhető. Hasonlóan érdekes a természet és a „társas természetünk” törvényeinek megkülönböztetése, amely oppozícióban a természet erői az ember szempontjából alapvetően pozitív, az egyéni önkiteljesítést segítő jelenségekként tűnnek fel („Az ember zaboláz vizeket” kitétel az Antigoné első stasimonjából például a villámokat befogó akkumulátor kontextusában szerepel!). A vágyteljesítés korlátlanságára épülő „természeti rend” viszont a társadalmi rend keretei között jó eséllyel gátlás alá esik, ami csak tovább növeli a tragikus hős elszántságát.

Rákosi esszéjében tehát mintha épp fordított lenne a helyzet, mint *A tragédia születésében*, ahol a pozitivista tudományeszmény a tragikus világnézet felől dekonstruálódik. Ismerhette-e Rákosi Nietzsche egy évtizeddel korábbi művét? Jó kérdés, mert bár állítása szerint még Schopenhauert is csak hallomásból ismerte, a *Figyelő* című lap Magyarországon

⁶⁶ „E sorok [ti. Rákosi Gyulai Katona-könyvéről írott recenziója – H. G.] a kérdést általánosabb felfogásra vezetik vissza, mely a vétség mozzanatát egyszerűen kiveti a tragikum elméletéből s ezt a rendkívüli nagyság fogalmával meríti ki. A schopenhaueri eszme nincs részletesebben tárgyalva, csak mintegy odavetve, s minden vele járó nehézség megoldatlanul hagyva.” BEÖTHY, *A tragikum*, i. m., 311.

az elsők között publikált recenziót *A tragédia születéséről*.⁶⁷ Rákosi pedig minden bizonnyal közel állt ehhez a laphoz, amely egy egész cikksorozatot közölt az ő színműveiről.⁶⁸ Így elvben akár olvasható is a lapban Nietzsche művéről, amely persze ekkoriban még nem volt az a klasszikus, aminek ma ismerjük, csak egy bázeli professzor meglepően szubjektív hangvételű tudományos esszéje.

A magam részéről azonban nem a már sokat elemzett Beöthy-Rákosi kapcsolatról, még kevésbé a legjobb esetben is hipotetikus Rákosi-Nietzsche kapcsolatról szeretnék szólni, hanem éppen arról a témáról, mely Rákosinak a leginkább sajátja, és amivel – filológiailag bizonyítható módon – a századforduló tragikumfelfogása, illetve annak elméletirója, a fiatal Lukács György felé mutat. A *halál* és a *forma* témájáról van szó. Rákosi tragikumelmélete – ebben egyetértek Barta Jánossal és Kondor Tamással – önmagában véve egy viszonylag egyszerű elméleti konstrukció lenne, ha az esztétikai kérdésfeltevés apropóján nem bocsátkozna bele olyan összetett filozófiai kérdések tárgyalásába, mint például a „halál” vagy – ezzel szoros összefüggésben – az élet és a költészet viszonya. Ezek a kérdésfelvetések azonban az egész íráson végigvonulnak. Egyetértek Pozsvai Gyöngyivel⁶⁹ is abban, hogy Rákosi romantikus tragikumkoncepciója a *mimészisz* évezredes filozófiai problematikájával bocsátkozik konstruktív párbeszédbe. S bár ez az ősrégi probléma aligha „oldható meg” a szó modern tudományos értelmében, már alapos végiggondolása is figyelemre méltó szellemi teljesítmény.

„A halál” és a vele szorosan összefüggő „Az élet s a művészet” című fejezetekben a szerző már lényegében az egész vonatkozó gondolatkísérletet előre vetíti, ezért most csak ezeket tárgyalom részletesebben, mégpedig (retorikai okokból) fordított sorrendben. Az utóbbi fejezet (amint az már a címből is látszik) a „tudomány” (esztétika) és az „élet” (művészet) törvényeinek poláris konstrukcióját viszi tovább, amely – mint láttuk – már a bevezetésben exponálódik. Az előbbi pólushoz („tudomány”) asszociálódik például Arisztotelész, de ide tartozik a szemmel láthatóan kissé lenézett, állítólag csak a „kódexek őrzésére” hivatott Akadémia is, ami végső soron nem más, mint a túlélés zálogát őrző, középszerű társadalom újabb allegóriája. A másik póluson („élet”) a költők helyezkednek el, akik úgymond a természet médiumai, és akik nélkül az „örzők” tevékenysége (mint Szophoklész nélkül Arisztotelész) el sem gondolható. Rákosi ezen a ponton „organikus”

⁶⁷ HARRACH József, *A tragédia mint a zene szülöttje: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik: Von Friedrich Nietzsche: 1872.*, Figyelő, 1872. okt. 6, 473–475.; 1872. okt. 13, 485–487.

⁶⁸ LÁNG Lajos, *Rákosi Jenő színművei*, Figyelő, 1873. január 19., 28–29; január 26., 41–43; február 2., 52–55.

⁶⁹ POZSVAI Györgyi, *A tragikum individualizálódása és/vagy az individuum tragikuma Rákosi Jenő esztétikájában*, Alföld, 2002/1, 71–82, itt: 80–81.

metaforák egész sorát vezeti be annak igazolására, hogy bár az irodalom „formája” mindig változik, „anyaga” ugyanaz marad.

Ha Rákosi esszéjének az „anyaga” a tragikum, akkor „formája” maga a kifejtés módja (diszkurzívája) – az, amiben ez a kis könyvecske eltér Beöthy Zsolt és Péterfy Jenő azonos című írásaitól (noha ez utóbbit, mint láttuk, Rákosi nem is ismerhette). Ám ezzel a kijelentéssel, bár nagyon is fajsúlyos, kissé előreszaladtunk. Rákosi esszéjében a „forma” első megközelítésben (az esztétika tudományának⁷⁰) kontextusban egyszerűen a „műfajok” vagy „műnemek” szinonimája.⁷⁰ Az „anyag” vagy „tartalom” mibenlétét pedig legplasztikusabban az alábbi sorok fejtik ki:

Az érzéseknek, hangulatoknak, a lélekállapotoknak ezer változatai és megannyi okai vannak az emberekben. A mely író magának valamely történetben alakokat választ és állít fel, hogy a lélek helyzetének, az érzések játékának jelenségeit feltüntesse, s ezt – ha nem is mutat vagy tüntet fel *teljes* embert – vonzón, érdekesen, tanulságosan, illuziot keltve és érdeklődést gerjesztve tudja tenni, az az író művész, az költő a szó legszebb értelmében és alkotásai, ha a meglevő kategóriák és műfajok keretébe egyáltalán bele sem illenek, poetikus alkotások melyekben a poetai remekműveikével rokon vagy azonos törvények uralkodnak, mint ahogy az életben mind a mi él és van, egy azon erkölcsi és anyagi törvények szerint van és él. (...) A legnagyobb szerű tragoedia csak olyan tökéletesség, mint Petőfi versecskéje: „Falu végén kurta kocsma”, nem különb. (32–33.)

Mindebben akár valamiféle demokratikus kritikai attitűd nyomait is felfedezhetnénk, ám ez Rákosi esszéjében mindvégig egy erősen megszorító jellegű, tulajdonképpen a magas művészet számára fenntartott, és kizárólag annak körein *belül* érvényes demokratizmus marad, ami így politikai síkon inkább a meritokráciának felel meg.⁷¹ A fejezet végére nyilvánvalóvá válnak a retorikusan kiélezett ellentétek mentén haladó, kísérletező romantikus érvelésmód belső törésvonalai. Miközben például „Az esztétika tudománya” című fejezetben Rákosi még azt állította, hogy a filozófiának és az esztétikának „[n]incs szüksége jegyekre, képletekre, melyeket csak a beavatottak értenek” (6.) „Az élet s művészet” című fejezet végén már egy olyan *képlet* keresésére invitálja az olvasót, „a mely mint bűvös kulcs, egy zárral egy tündérkastély összes termeit megnyitja előttünk”. (34.) Ez a bűvös kulcs pedig nem más, mint a tragédiák „erkölce”, avagy – a tragikum.

⁷⁰ „Formai eltérésüket meghatározza az a mód, a mely szerint forgalomba hozatnak s rendeltetésüket szolgálják. A drámát a színpad viszonyai és törvényei formálják; a regény szabályai és szabálytalanságai erednek abból a körülményből, hogy könyvből, időhöz és helyhez nem kötve olvastatnak; a rövidebb versek véghetetlen határvillongásainak az a forrása, hogy egy azon módja van élvezésöknek: felolvastatnak, szavaltatnak vagy énekeltetnek.” (28.)

⁷¹ Németh G. Béla ezt másképp látja: „Lukács *arisztokratizmusról* beszélt Rákosival kapcsolatban; de csak részben helyesen. Mert Rákosi ugyan két táborra osztotta az emberiséget, a tragikumra alkalmasak és alkalmatlanok, a nagyok és közepesek táborára. Szíve, csodálata egészen az előbbieké volt. Közel állt mindebben Nietzschehez. De míg Nietzsche mély megvetéssel szólt a tragédiára alkalmatlanok táboráról, s az alkalmasak szolgálatára szánta őket (...), Rákosi végig első személyben szólt az alkalmatlanokról, a közepesekről, teljes szolidaritást és azonosulást vállalva velük.” NÉMETH G., *A magyar irodalomkritikai gondolkodása pozitívizmus korában*, i. m., 222.

A tragédia, illetve a tragikum így az egész esztétikai rendszer szimbólumává válik („a művészet erkölcstana”), akár a német idealistáknál (Schelling, Hegel, A. Schlegel, Solger), miközben – állítólag – semmivel sem különb, mint „Petőfi versecskéje”. Ez a konstitutív paradoxon „A halál” című fejezetben explicit módon is megjelenik, ám mielőtt rátérnék ennek tárgyalására, nézzük meg, hogyan fest a halál és a tragikum kapcsolata Beöthynél:

Magában a halálban, mint ilyen általános, nagyot és kicsinyt egyaránt sújtó nyilatkozásában a természeti törvénynek, még nem találhatjuk meg az igazi tragikai mozzanatot (...) Azzá csak ott emelkedik, ahol legyőzhetetlen ereje valami kiválósággal, a szépség, hatalom, ifjúság szerencse erejével mérkőzik s ezt tiporja el.⁷²

Beöthy ennek kapcsán hivatkozik a „világtörvényre” mint elsősorban természeti fátumra, amely az etikaival még csak kevéssé vegyült (ez megfelel a goethei–hegeli görögségképnek), és „[k]ikerülhetetlenül találkozik vele mindenki a halálban”,⁷³ műfajilag pedig a haláltánc-ciklusokra, a balladára és a sorstragédiákra. Az egyetemesnek ez a természeti aspektusa (amit a halál *reprezentál*) aztán Beöthy rendszerében fokozatosan etikai színezetet ölt, a görög moirát (mint családi átok és az istenek irigysége) a kereszténység Gondviselő istene írja felül, akiről kiderül, hogy „a természetnek is őre”. A halál (mint az „egyetemes” természeti alapja) tehát a Beöthy rendszerében is kiindulópont, csak éppen olyan kiindulópont, amit a tragikum felé közeledve a rendszer maga mögött hagy. Nem úgy Rákosi, akinek – én legalábbis így látom – éppen ezen a ponton kerül legtávolabb Beöthytől, és jut legközelebb a századforduló jellegzetes tragikumfelfogásához – és ezen keresztül Lukácshoz.

A tragikum problémája Rákosinál mindenekelőtt éppen a *formaadás* problémája. Az azonos című fejezetben a „halál” a művészi formaadás allegóriája, nem pedig egyszerű fizikai tény. „A halál tehát az emberek köztragikuma” (21.) – így szól Rákosi könyvének egyik, a szakirodalomban sokszor idézett tételmondata. Esztétikai értelemben a halál a tragikum lezáró, körülhatároló, véglegesítő mozzanata, ami nélkül aligha beszélhetünk egyáltalán formáról. „Halál nélkül tehát nincs tragikum” (22.) – jelenti ki Rákosi látszólag egyértelműen, de e kijelentés implikáció megint csak szerteágazóak. A halál mint a formaadás allegóriája kétségtelenül magában foglalja a műfajok (vagy műnemek) esztétikai problémáját, de ennél tágabb, létfilozófiai jelentőségre is szert tesz. Ilyen szempontból a legzavarbaejtőbb fejezet „A tragikum” című, amely a magyar forradalom és szabadságharc „tragédiájának” (Il n’y a rien hors du texte? – kérdezhetnénk Derridával) három nagy alakjáról értekezvén megállapítja, hogy közülük csak Széchenyi volt igazán tragikus. Deák Ferenc, a „polgárerény mintaképe” ugyanis inkább a szobrászat (sic!), Kossuth pedig a reálpolitika „komédiájának” tárgya lehetne. (79 skk.) Itt nyilvánvalóan a tragikum hétköznapi és esztétikai értelmű használatának

⁷² BEÖTHY, *A tragikum, i. m.*, 349–350

⁷³ *Uo.*, 345.

a teljes összemosásáról van szó, ami jól mutatja, hogy bár Rákosi önmagát nem tartja rendszeralkotónak, valójában nagyon is az volt; olyannyira, hogy – Beöthyhez hasonlóan – a nemzeti és egyetemes kultúra bármely elemét képes „betuszkolni” ebben a rendszerbe, a saját esztétikai ideológiájába. (Így tesz – megint csak Beöthy nyomán – Krisztussal és Szókratésszel is, sőt rajtuk kívül még Luthert is „belekeveri” érvelésébe, de ez a mi szempontunkból most kevésbé lényeges).

„Az élet s a művészet” című fejezetben szerepel az alábbi gondolat, mely Lukács György (aki tehát hivatkozik is Rákosi hatására) esszéjének, *A tragédia filozófiájának* az egyik alapmotívumát is adja:

Az a tökéletesség, melyet a századok művészet dolgában alkottak, az életben elő alig fordul; a minőt a művész képzelni tud, az nem lehetetlen ugyan, de nem létezik, sőt létező, úgy föl nem ismerhető az életben mint a művészetben, a hol az ember ki van emelve mindennapi szükségének, apró bajainak és nyomorúságainak, tehát mindnyájunk által ismert, mindnyájunkéival közös és állandó tökéletlenségeinek a keretéből. (30–31.)

A „halál” tehát egy olyan retorikai alakzat Rákosi esszéjében, amellyel szemben az „élet” fizikai és metafizikai aspektusának az el-különböződése végbemegy. Rákosi a vallással és a metafizikai gyökerű esztétikákkal kapcsolatban (Beöthy tragikumfelfogásában az eredendő bűn és a megváltás keresztény narratíváját ismerve fel) nem minden ironia nélkül állapítja meg:

Szép legenda és ér legalábbis annyit, mint a filozofikus széptani iskolák tanítása a – tragikai vétségről (...) A kérlelhetetlen halál meg van enyhítve, a jámborokra, a hívőkre nézve meg van fosztva a fulánkjától. Cserébe megy a dolog: a muló lét az örökkévalóságért, a földibaj a mennyei üdvösségért. (20.)

Majd kevésbé ironikusan, az „élet elfogulatlan szemlélőjének” (a részben pozitivistá ismeretelméleti talajon álló embernek) az öntudatos szkepszisével teszi fel a választ nem igazán váró kérdéseit az előbb megidézett hívőknek (még egy Hamlet-reminiscenciát is beleszőve): „Mégis nem borzalmas-e a halál? Nem dobban-e meg a legjámborabb sziv is küszöbére érvén »az ismeretlen tartománynak!«” (20.) stb. E félig költői kérdésekre adott saját válasza azonban – az eddigiek fényében korántsem meglepő módon – maga is metafizikai jelleget ölt. Vegyük például az alábbi kijelentést: „Az életért való fizetség ez, fizetség azért a tragikai vétségért, hogy születünk és fejlődünk: az csak nehezebben vagy könnyebben elviselhetővé teszi a rémes pillanatot.” (21.) Úgy gondolom, hogy ezek alapján Beöthy nem teljesen indokolatlanul tételezte fel Rákosinál Schopenhauer hatását, amely különben az ünnevelt drámaíró Hebbel vagy a költő Reviczky közvetítésével is eljuthatott hozzá, így nem kell megkérdőjeleznünk az „Ajánlás”-ban szereplő konfessziót: Schopenhauer „aeszthetikáját azonban, illetőleg filozófiájának alkalmazását az aeszthetikára, nem ismerem”.

Összességében tehát elmondható, hogy egy metafizikai gyökerű individuumfilozófiából bontakozik ki Rákosi egész tragikumértelmezése, az a bizonyos kulcs, amely szerinte élet és mű, avagy tartalom és forma problémáját is megnyitja; s a kettő között mint episztemológiai határvonal húzódik végig a „halál”. Így értendő, hogy a tragikus hős „halálra szánt” hős, formaadó gesztusával pedig kvázi megváltó szerepkörben tűnik fel: „a mi számunkra győzött, a rendet tette jobbra, erősebbé, erkölcsösebbé, türethetőbbé, egy szóval a mi további harcunk föltételeit a lehetetlen ellen tette kedvezőbbé. Egy adag a megváltóból van minden tragikus alakban.” (23.)

Ehhez kapcsolódóan külön figyelmet érdemel az utolsó két fejezet, amelyek közül az egyik (*Arisztotelész és én*) már a címével is az arisztotelészi tragikumfelfogás hatását, sőt autentikus értelmezését sugallja – szemben Beöthy Arisztotelész-olvasatával (*Arisztotelész és Beöthy Zs.*). Rákosi Beöthy által felrótt „egyoldalúsága” ebben a kérdésben valóban a (mai felfogásunk szerint is) adekvátabb értelmezéshez vezető kulcs, hiszen Arisztotelész *Poétikája* valóban „tananyag” készülhetett. Rákosi de facto *határesetétikaként* mutatja be Arisztotelész *Poétikáját*, miközben szenvedélyes, iteratív retorikájával nem hagy kétséges afelől, hogy ez az egyedül helyes értelmezés:

Mindig és mindig csak ez egyre, a hatásra, mint okra és célra térünk vissza, és minden csak ezért vagy ettől jelentős és becses. És ez olyan közértetű, hogy mindenkinek be kell látnia, aki közönséges okos dolgok belátására alkalmas értelemmel bír. (169.)

Ebben a hermeneutikai keretben („határesetétika”) értelmeződik a *félelem* és *részvét* fogalompár is. Az előbbi elsősorban a boldogtalanságot hozó fordulat (peripeteia) váltja ki a befogadóból, amely a drámán belül jeleníti meg a lét bizonytalanságát, felsőbb hatalmaknak való kiszolgáltatottságát. Az utóbbi maga is hozzájárul ennek a hatásnak az eléréséhez („A részvét pedig rokonszenves fölgerjedés másokat ért csapás vagy szenvedés láttára” – 170), miközben a vele járó *gyönyör* ellensúlyozza is az alapvetően passzív befogadói magatartást azzal, hogy érzelmileg megmozgatja a befogadót („a fokozott érdeklődést teszi a közönséges ellágyulás helyébe, a merő passzív szájalom helyébe az érdeklett részvételt.” – 172.) Mint már említettük, Rákosi előszeretettel él természettudományos hasonlatokkal, ami a *katharsis* fogalmában olvad össze azzal az erőteljesen esztétikai színezetű német polgári nevelésszémával (Bildung), amelyet Magyarországra a 18–19. század fordulóján még inkább a nemesség közvetít,⁷⁴ a dualizmus korában azonban már a nacionálliberális kispolgárság nagy része is irányadónak tekint:

⁷⁴ VADERNA Gábor, *Élet és irodalom: Az irodalom társadalmi használata gróf Dessewffy József életművében*, Ráció, Budapest, 2013, 59–101.

Okszerű behatások ismételése e szerint fejlesztőleg gyakorolhat hatást a bennünk lakozó indulatokra. Ez a nevelés dolga, a mely a rosszól kevésbé rosszat, a jóból jobbat, kitűnőt van hivatva fejleszteni. Az indulatok megszüretnék, fegyelmeztetnek, fejlesztetnek és korlátoztatnak, tisztítatnak, nemesítettnek a helyes nevelés által. Az élet ellenben neveli itt, zavarja ott az indulatokat váltakozó és ki nem számított behatásai által. (182.)

Pozsvai Györgyi nem alaptalanul sorolja ezt a sajátos képnnyelvet, illetve a benne kifejeződő tragikumfelfogást „az *ergon-energia* dualitáson alapuló *humboldti* elgondolás hagyományfolyamához”,⁷⁵ amely a természettudományos világkép térnyerése idején már kvázi kémiai processzusként ábrázolható adekvát módon. Rákosi így írja körül az előbb említett, a katartikus (művészeti) élményekben „kicsúcsosodó” neveléskoncepciót:

ugyanaz, a melyet az érczek tisztítására használunk: a hő, a tűz. A vasat tűzbe dobjuk, megolvastjuk, hogy salakjától megszabaduljon. Nos, gerjedelmeinket is tűzbe dobjuk, fölizgatjuk, megolvastjuk, hogy megtisztítván, megeddzük. A tragoediában félelmünket és szánakozásunkat fölgerjesztjük, megolvastjuk a félelmes és részvételtől események kohójában, hogy megtisztulva, megedzve vegyük onnan vissza. (184.)

Rákosi afelől sem hagy kétséget, hogy az arisztotelészi *hamartia*, amely ezt a (kémiai metaforákkal színezett) nevelődési folyamatot mozgásba hozza, nem a zsidó-keresztény értelemben vett etikai bűn, hanem az önmagát kiteljesíteni vágyó személyiség belső mozgása: az egyéniségből indul ki és oda tér vissza. Ami tehát Rákosi számára egy el-különböződési folyamat (a magyar irodalomkritika diskurzusrendjének megújítását is magában hordó) ünnepelt végeredménye, az két és fél évtizeddel később Lukács számára már paradigmátikus kiindulás. (Rákosi könyvének egyébként van egy második kiadása is 1925-ből, amelyben a szerző a két kiadás között eltelt fejleményekre – többek közt az első világháború és Trianon „tragédiájára” reflektál).⁷⁶

Rákosi a maga tragikum-értelmezésével már – első pillantásra meglepő módon – közeledik az abszurd életfelfogás camus-i alapvetéséhez is, az ember és a világ (mely utóbbi itt a társadalom világára korlátozódik, ahol a „természet törvényei” gátlás alá esnek) feloldhatatlan ellentétéhez. Azonban a hasonló érvelés mögött itt nem elsősorban az

⁷⁵ POZSVAI, *A tragikum individualizálódása és/vagy az individuum tragikuma Rákosi Jenő esztétikájában*, i. m., 80.

⁷⁶ Mindeközben a Szép és a művészet világa semmit sem változott – állítja egészen Babits pár évvel később születő esszéjének a szellemében, még az ágostoni erkölcsanra utaló nagybetűs fogalmak is megtalálhatók nála. S ami igazán meglepő, hogy a művészet eme örök, állandó, par excellence platonista világa mögött éppen a Beöthy-féle világrend körvonalai rajzolódnak ki: „Ez a titok a vallások misztériuma, amely némileg egyensúlyban tartja az emberiséget, úgy mint ahogy a *Titok* egyensúlyban tartja a világegyetemet. A világegyetem rendje a törvény s az igazság, mely állandó és változhatatlan.” (Uo., 169.) A „művészet” és a „valóság” világa immár két teljesen különálló világ (ez volt Rákosi egyik fő vádpontja Beöthyvel szemben), amelyek közül az előbbi teljességgel a metafizika jegyében áll: „Minden mulandó tehát; a művészet, mely ezt a hivatást szolgálja, örök és elmúlhatatlan. (...) A történelem *Juliusz Cézárja* semmi, egy porrá és hamuvá lett *valóság*. *Sexpir Juliusz Cézárja* az igazi, a halhatatlan, az *igazság*.” (Uo.) Persze azért – tehetnénk hozzá némi iróniával – mégiscsak egy világegésre volt szükség ahhoz, hogy Rákosi ehhez az „örök és halhatatlan” igazsághoz eljusson. RÁKOSI Jenő, *A tragikum [II.]*, Budapest, Franklin-Társulat, 1925.

öngyilkosság dilemmája rejlik (bár egy helyen ezzel is foglalkozik),⁷⁷ hanem egy kispolgári erkölcsiség („Ma az igaz isten a jó és becsületes emberek szívében ül és sehol máshol...”) sejlik fel, ami kétségessé teszi, hogy az abszurd világnézetből eredő radikális önfelszabadítási gondolatot Rákosi vajon vállalni tudta volna-e. Az ő tragikus hőse látszólag mindent megtesz azért, hogy kiszakítsa magát a társadalmi lét kötelékeiből, amelynek gyötrő ellentmondásait megtapasztalja; addig viszont nem jut el (mivel maga is erkölcsi-metafizikai talajon áll), hogy énjét önmagáért válasza. Vitalitáskultuszában Rákosi talán leginkább Madách Ádámjával rokon, aki megjárta a kietlen űrt, s ha már nem is a korábbi naivitásával, de azért egy (esztétikai színezetű) erkölcsi rendben bízva veti bele magát a szent civilizáció építésébe. Camus Szisziphosza viszont (elvben) már leszámolt az erkölcsi prekoncepciókkal, őt csak a világ esztétikai igazolásának lehetősége (a csábító, a művész és a hódító példája) motiválja. (Arra, hogy az életrajzi szerző esetében ez nagyon másképp volt, a halálbüntetés elleni vagy a magyar forradalom melletti kiállása jól ismert példák).

Rákosi tragikumfelfogása az Oedipusz-mítosz körül konstruálódó nagy értelmezői hagyománnyal sem hozható igazán összefüggésbe, amely a tragikus bukást a *tisztánlátás* (az önismeret vagy egyáltalán a megismerés) alapfeltételeként leplezi le – ettől éppen individuumfilozófiájának egyoldalúsága tartja vissza. Az ő tragikus hőse mintha kezdettől fogva tisztában lenne a vágyaival, törekvései végső mozgatórugóival (aminek a középszerűek társadalma gátat szab), s a tragikus bukással mintha csak pecsétet ütne heroikus önmondására – apokalipszistról, feltárlásról, a halálban megnyíló új értelmezési távlatokról itt nincs igazán szó. Ez az egyoldalúság mindenképp a tragikum bizonyos fokú elszegényítését vonja maga után, ugyanakkor Rákosi esszéjének eredetiségéből semmit sem von le. Most térjünk át Lukácsra.

A tragédia metafizikája (első megjelenés németül, az 1911-es *Die Seele und die Formen* kötetben) a fiatal Lukács György egyik legnagyobb hatású esszéje. Márkus György a filozófus 1918 előtti gondolkodói korszakával kapcsolatban éppen ezt az izgalmas, többszólamú, kísérleti jelleget emeli ki, amelyben a metafizikai-egzisztenciális, illetve a történelmi közelítésmód párhuzamos, egymásnak felelgető alkalmazása figyelhető meg.⁷⁸ (S

⁷⁷ „Az egyén védelmére a halál elleni küzdelmében alakult társadalom törvényei annyiszor a mennyiszer vagy lehetővé tesznek oly helyzetet, a mely egy bizonyos egyén akaratának s vágyainak útját állja; vagy tiltanak oly helyzetet, a melyet az az egyén a maga boldogulására nélkülözhetetlennek lát. E helyzet az illető egyénre nézve lehetetlenné teszi az életet, a mely pedig nem egyéb, mint harcz ismét a lehetetlen (a halál) ellen. Az egyén lemond tehát harczáról a halál ellen és az élet ellen fordítja fegyverét (...) Erkölcsileg lehetetlen lévén élnie az adott helyzetben, ezzel [az élettel, illetve élni vágyással] megküzd, legyőzi és szövetségese: a halál karjaiba hull.” RÁKOSI, *A tragikum*, i. m., 23.

⁷⁸ MÁRKUS György, *A lélek és az élet: a fiatal Lukács és a „kultúra” problémája* = LUKÁCS György, *A lélek és a formák: Kísérletek*, szerk. HÉVIZI Ottó, SZIKLAI László, Napvilág Kiadó–Lukács Archívum, Budapest, 1997,

ez közelebből az egyes drámaelméletek kapcsán is igaz).⁷⁹ E módszertani dialektikán belül *A tragédia metafizikája* – ahogy azt a címszó is jelzi – a metafizikai-egzisztenciális kiindulású művek sorába tartozik, sőt valószínűleg e csoport legradikálisabb darabja. Lukács hamarosan megírta tökéletes ellenpárját, hozzá hasonlóan szenvedélyes bírálatát is az *Esztétikai kultúrában*. „Az utolsó ítélet előtt való élet”, amely az előbbi centrális gondolati alakzata, az utóbbiban egyenesen „a legnagyobb frivolitásként” tűnik fel.⁸⁰ Ezt az életmű első szakaszára jellemző termékeny útkeresés (amely akár még az egyes műveken belül is megfigyelhető) *A tragédia metafizikája* szélsőségesen polarizált világában is megjelenik, az „élet” és a „művészet” radikális el-különböződése azonban nem Lukács „találmánya”, hanem – mint láttuk – a Rákosi-féle hagyomány (mármint az 1886-os) folytatója, s persze a korszak tragikumfelfogásának önreflexiója.

Játék a dráma; játék az emberekről és a sorsról; játék, melynek Isten a nézője. Néző csupán, és sohasem vegyül szava vagy mozdulata a szereplők szava vagy mozdulata közé. Csak a szeme nyugszik rajtuk. »Aki Istent meglátja, meghal», írta Ibsen. De tovább élhet-e az, akire tekintete esett?»⁸¹

Ezekkel az emblematiszavakkal kezdődik *A tragédia metafizikája*, amely az egyik nyitányát jelenti azoknak a '10-es évek első felében megszülető még nagyobb hatású esszéknek (Georg Simmel: *A kultúra fogalma és tragédiája* 1912-ben, Miguel de Unamuno: *A tragikus világérzés* 1913-ban, Max Scheler: *A tragikus jelenségről* 1915-ben), amelyek a századforduló „értékválságára” (egyelőre még beláthatatlan következményekkel járó paradigmaváltásaira) a tragikus filozófiák keretében próbálnak érvényes válaszokat találni.⁸²

A Lukácsnál felvázolt hermeneutikai szituáció pontos rekonstrukciója azonban – mely nyilvánvalóan az „Isten halott” nietzschei gondolat parafrázisa – még további megfontolásokat igényel. Lukácsnál Isten csak a közönséges életet élőknek halt meg (éppen fordított tehát a helyzet, mint Nietzsche-nél, ahol az emberen túli embernek), és bár „[a] tragikus egzisztencia játékait sem irányítja többé Isten, de az egzisztenciák kis színpadának nézőterén ő az egyedüli néző”⁸³ (szélsőséges individualizmus). Másképpen szólva Lukács már az esszé

231–259. Részletesebben: HERMANN István, *Lukács György gondolatvilága: Tanulmány a XX. század emberi lehetőségeiről*, Magvető, Budapest, 1974.

⁷⁹ BÉCSY Tamás, *Lukács György drámaelméletei*, ItK, 1984/1, 22–43.

⁸⁰ „Az, mert egy bekövetkezendő (de soha be nem következő) nagy leszámolásra várván, minden meg van engedve; mert minden könnyűnek találhatik úgyis az utolsó ítélet napján, (...) az örök tragikusság átérzése abszolúciót [feloldozást] ad minden léhaságért.” LUKÁCS György, *Esztétikai kultúra* [1913]= Uő, *Ifjúkori művek*, Magvető, Budapest, 1977, 422–437, itt: 430–431.

⁸¹ LUKÁCS György, *A tragédia metafizikája*, A Szellem, 1911/1, 109–129. Kötetben: Uő, *Ifjúkori művek*, Magvető, Budapest, 1977, 492–518, itt: 492. Ez utóbbira hivatkozunk, zárójelben az oldalszám áll.

⁸² VÖ. FÖLDÉNYI F. László, *Lev Sesztov, a radikális optimizmus filozófusa*, Holmi, 2010/11, 1596–1614.

⁸³ HELLER Ágnes, *A tragédia mint a mezítelen egzisztencia létformája: Lukács: A tragédia metafizikája*, Magyar Filozófiai Szemle, 1996/4–5–6, 325–338, itt: 329. Kötetben: Uő, *Filozófiai labdajátékok*, Gond-Cura Alapítvány–Palatinus, Budapest, 2003, 229–251.

kezdőhasonlatával a történelmi időből kiszakított transzcendencia birodalmába emeli a tragédiát: „A tragédia halálba menő hősei – körülbelül így írta egy fiatal tragikus – rég nem élnek már, mielőtt meghalnak. Ilyen világ valóságának az időbeli létezés valóságához semmi köze sem lehet.” (500.) Mármint ez a „fiatal tragikus” e néhány sor alapján (az esszé német változatának alcímében szereplő Paul Ernst mellett) akár Rákosi Jenő is lehetne, aki 1886-ban (44 éves korában) írta meg *A tragikum* című tanulmányát. S mint láttuk, a mű egyik központi gondolata éppen az, hogy a halál mint fizikai nullpont egyben a személyiség esztétikai beteljesedése is, ezért a tragikus mű megköveteli az ilyen befejezést, a mű fikciós világának „utánjában” vegetálásra ítélt hős viszont gyengíti az esztétikai hatást. A hétköznapi ember és a kompromisszumot nem tűrő tragikus hős nietzschei gyökerű oppozíciója alkalmasint Rákosi tanulmányával lép be a magyar esztétikai gondolkodás terébe, Lukácsal pedig kilép a nemzetközi filozófia színpadára – persze csak az olyan elkötelezett baloldali gondolkodók körében, mint Lucien Goldmann, Peter Szondi vagy Susan Sontag (lásd a fejezet elején).

A tragédia metafizikája – egészében véve – jellegzetes kifejeződése Lukács atemporális-abszolútizáló felfogásának, amelyet ő maga az „aszketikus forradalmár” (Lenin „szocialista embertípusa” által meghaladott) képével kötött össze később.⁸⁴ (Figyelemre méltó párhuzam ez a szocialista embertípus és a nietzschei übermensch között). Úgy gondolom, hogy az időtlenségnek ez a feltételezése a vallásos világnézetben van a helyén,⁸⁵ azonban ha a transzcendenciát tagadva evilági érvényt tulajdonítunk neki, az igencsak veszélyes lehet.⁸⁶ Heller Ágnes szerint, bár Lukács esszéjét „formális és »tartalmi« közösség” köti össze a filozófiai hagyománnyal (főleg Platón, Hegel, Kierkegaard és Nietzsche műveivel), mégis

⁸⁴ „Érdekelt ellenben [a munkásmozgalom polgárisodott szárnyával ellentétben – H. G.], és mondjuk szellemileg közel álltam eredetileg hozzá, a forradalmároknak egy bizonyos aszkéta típusa, ami már kialakult a francia forradalomban, a jakobinizmusban Robespierre környezetében, aminek a legpontosabb fogalmazását a Münchenben kivégzett Max Leviné adta, aki azt mondta, hogy mi kommunisták »szabadságot halottak« vagyunk. (...) Lenin olyan ember volt, aki ebben és ennek egész ellentmondásosságában az életet igenelte, sőt azt lehet mondani, hogy élvezte is; olyan ember, aki annyira objektíven cselekedett, mintha aszkéta lett volna, akiben azonban az aszkétizmusnak semmi nyoma nem volt és, amikor így apróságokból megkaptam ezt a képet Leninről, akkor láttam, hogy ez tulajdonképpen a szocialista forradalmárnak a nagy emberi típusa.” *TV-interjú Lukács Györggyel (Készült 1969. október 2-án Jávorkúton)*, <http://www.reszegahjo.eoldal.hu/cikkek/magyarorszag-proletar-mozgalom/lukacs-gyorgy/kovacs-andras-tv-interju-lukacs-gyorggyel.html> (Elérés ideje: 2016. május 10.).

⁸⁵ Lukács esszéjének a „nyelve olyan helyeken, ahol argumentációnak, bizonyításnak kellene állnia, feltűnően sokszor adja át a helyét a misztikus prédikációnak, és a pátosztól elragadtatva kevés gondot fordít arra, hogy megfeleljen a diskurzivitás modern feltételeinek.” SCHEIN Gábor, *A tragédia metafizikája, avagy a metafizika tragédiája*, Híd, 2008/11, 3–10, itt: 9.

⁸⁶ Ebből a szempontból különösen érdekes a heidelbergi kézirat sorsa: „A nietzschei kérdőjelet ismétli meg és nagyítja fel a fiatal Lukács „luciferi elve”, és itt egy „pillanatra” szembekerül önmaga korábbi (és majd időskori) művészetfelfogásával is. A „luciferi elv” felől nézve a heidelbergi esztétika kéziratát talán nem véletlenül „felejtí” ott a fiatal Lukács a Deutsche Bank egyik bórondijében.” Vö. MÁTÉ Zsuzsanna, *Megérthető műalkotás?: Esztétikatörténeti és befogadásesztétikai tanulmányok*, lekt. GYENGE Zoltán, Lazi, Szeged, 2007, 35.

„kiemelkedik” közülük „öngyilkos” radikalitásával (akárcsak Solness építőmester Ibsen drámájában): „Ebben a filozófiában ugyanis nem lehet filozófiailag »élni«.”⁸⁷

De vajon kizárható-e az időbeliség szempontja bármilyen irodalmi vagy filozófiai műből, és vajon nincs-e már ott eleve a konstitutív Másik a szövegben? Olvassuk el még egyszer figyelmesen *A tragédia metafizikája* első sorait, és próbáljuk meg minél pontosabban elképzelni az elénk táruló (hermeneutikai) szituációt. A színen az emberek és a sors színjátéka (vagy ha úgy tetszik, az egzisztencia színjátéka) zajlik. Isten nyilvánvalóan nem halott. Ott ül a nézőtéren, és árgus, halálosztó szemekkel figyeli ezt a színjátékot, miközben az esszé őt magát is egy külső pozícióból ábrázolja. Ekképp egy jellegzetes (ön)meghasonlási mechanizmus lép itt működésbe, amely akár Kierkegaard írásából is ismerős lehetett Lukácsnak.⁸⁸ *Az ismétlés* című könyvében⁸⁹ a dán filozófus például egész hasonló funkcióban mutatja be a színházat, amelynek varázsa – értelmez Bacsó Béla – „a hasonmás (Doppelgänger) szemlélésében van, vagyis hogy magunkat önmagunktól elmentsze a lehető legteljesebb különbözőségben látni anélkül, hogy a bensőt szenvedélyesen megmozgató esemény a kívül felé közvetítődne.”⁹⁰ A *Félelem és reszketés*ben talán még egyértelműbb ez a mechanizmus, amennyiben a könyv lelkesült narrátora (a beszédes nevű Johennes de Silentio) Ábrahám bibliai „drámáját” szemlélve egyszerre hangsúlyozza a hitalapító iránti döbrent csodálatát, és saját képtelenségét arra, hogy annak nyomába lépjen.⁹¹ Lukács esszéjében végső soron egy önmagától el-különböződött alanyiség már-már vallásos csodálattal szemléli önmaga legjobb (Isten képében objektívált) lehetőségét, azt a bizonyos „mezítelen egzisztenciát”, amely projekcióval voltaképp önmaga felett gyakorol kontrollt. Ez az alaphelyzet retorikai értelemben nem más, mint a *mások tekintetén keresztül* konstituálódó „egzisztencia” lététől elválaszthatatlan időbeliség egymásra következő szakaszainak (az önmagaság és a nem-önmagaság egzisztenciális szakaszainak) kivetítése egy osztott térbeliségre, a romantikus szimbólumképzés jellegzetes retorikai eljárása.⁹²

⁸⁷ HELLER, *A tragédia mint a mezítelen egzisztencia létformája*, i. m., 327.

⁸⁸ A dán gondolkodó jelentős hatással volt ekkoriban Lukácsra, amiről *A lélek és a formák* kötetben megjelent „Forma az élet zátonyán: Søren Kierkegaard és Regine Olsen” című esszé is tanúskodik: LUKÁCS György, *Søren Kierkegaard és Regine Olsen* [1910] = Uő, *Ifjúkori művek*, i. m., 287–303. Részletesebben ld. GYENGE Zoltán, *Két szerelem margójára: Lukács–Seidler versus Kierkegaard Regine = Lábjegyzetek Platónhoz 11: A szerelem*, szerk. LACZKÓ Sándor, Pro Philosophia Szegediensis Alapítvány–Magyar Filozófiai Társaság, Szeged, 2013, 189–196; FARKAS Szilárd, *Søren Kierkegaard és Lukács György szerelemfelfogásának kapcsolódási pontjai*, Fordulat, 2010/10, 121–131.

⁸⁹ Heller Ágnes szerint Lukács egyenesen a kierkegaard-i ismétlésgondolatot forgatja ki. Vö. HELLER Ágnes, *A tragédia mint a mezítelen egzisztencia létformája*, i. m., 332.

⁹⁰ BACSÓ Béla, *Ismételhető-e az ismétlés?* = *Kierkegaard Budapesten*, szerk. NAGY András, Fekete Sas Kiadó, Budapest, 1994, 87–96, itt: 95.

⁹¹ Elsebet JEGSTRUP – Derrida és Agacinski nyomán – a hitalapító (idea) és a hívő (egzisztencia) heterogén világa között lejátszódó el-különböződési folyamatban jelöli meg a szöveg konstitutív törésvonalát = Uő, *Kierkegaard On Abraham's Tragedy: The Loss of Community*, PhaenEx, 2006/2, 21–46.

⁹² Vö. BELOHORSZKY Pál, *A mulandóság lovagrendje*, Szépirodalmi, Budapest, 1982, 5–56.

Az autentikus egzisztencia és a hétköznapi élet létformája közötti *közvetítés* tehát metaforikus szintén már az első mondatától kezdve jelen van a szövegben. Az utóbbi szenvedélyesen vágyakozik az előbbi ideális áttetszőségére („mezítelenségére”), miközben folyamatosan érzi magán önnön projekciója figyelő, fegyelmező tekintetét. Ilyen hermeneutikai kontextusban „kesereg” a szerző afölött, hogy a hétköznapi embereknek nincs meg hozzá a bátorságuk és eltökéltségük, hogy a tragikus hősök módjára létük legintenzívebb lehetőségei szerint éljenek, e helyett inkább vágyakoznak és reménykednek.⁹³ Ez a múlt iránti örökös nosztalgia (gyász), az elvétett-elmulasztott életlehetőségek fölötti kényszeres reflexió: a modern ember *melankóliájának* jellegzetes időstruktúrája, amit Kierkegaard a modern tragikum, André Lepecki pedig a modern tánc kontextusában tárgyal. Az előbbivel most nem kívánok részletesebben foglalkozni, mivel a Kierkegaard-hatás Lukács filozófiájában jól ismert és alaposan dokumentált fejlemény. Annál érdekesebbnek tűnik a „legtehetségesebb érzékietlen gondolkodó”⁹⁴ (akiről Thomas Mann – egyes feltételezések szerint⁹⁵ – *A varázshegy* Leo Naphtáját is mintázta) és egy túlzott szellemiséggel aligha vádolható művészeti forma hipotetikus kapcsolata!

André Lepecki szerint a modern tánc (amelynek „válsága” csuklásszerűen elakadó, földhöz szegezett szekvenciákban nyilvánul meg) a mozgás folyamatossága, a megállíthatatlan mozgásképesesség, a fegyelmezett test közszemlére tétele köré épül.⁹⁶ A szerző a *melankólia* affektusát rendeli hozzá az e mögött álló szubjektivitás modellhez, amely az önmagát az *éppen elmúló pillanat* [modernus] *kivetüléseként* értelmezi (tünékenység), a koreográfia gyakorlatát is a megragadhatatlan pillanat maradásra bírásának (minél pontosabb archiválásának és újra felidézésének) igénye hívja életre. Lepecki szerint az illanó „most” melankóliájától való menekülés a bergsoni-husserli időfelfogás mentén képzelhető el, amely egy integrált jelenbe foglalja a múlt és a jövő még/már létesülőben lévő folyamatait („bármilyen cselekvés a jelenben marad, amíg folyamatosan valamilyen hatást és affektust hoz létre”), amelyek gyakran épp a nem-mozgás, illetve a megszakítások és újramezdések által aktiválhatók.

⁹³ „Az emberek pedig gyűlölnék mindent, ami egyértelmű, és félnek tőle (...) Mert tétlen álmok meg nem sejtett és örökké elérhetetlen paradicsomai virulnak számunkra minden sziklafal mögött, melynek meredekjét soha nem tudták megmászni. Vágyódás és remény nekik az élet, s amit elzár a sors, az egyszerűen és olcsón a lélek belső gazdagságává válik.” (493.)

⁹⁴ *Uo.*, 134.

⁹⁵ A kérdést részletesen vizsgálja: NOVÁK Zoltán, *Thomas Mann és a fiatal Lukács: A Leo Naphta-rejtély megoldásához*, Kossuth, Budapest, 1988.

⁹⁶ André LEPECKI, *A tánc kifulladás: A performansz és a mozgás politikája*, ford. KRICSFALUSI Beatrix–URECZKY Eszter, Kijárat, Budapest, 2014. Különösen: 7–42; 233–249. A modern tánc esztétikai ideológiáját – a kapitalista termelési móddal és a gyarmatosító politikával összefüggésben – csak a romantika és a modernitás korában dolgozzák ki, alapidokumentumának számít például Heinrich von Kleist *A marionettszínházról* című tanulmánya, vagy John Martin *The Modern Dance* című könyve is.

A jelen mint az örökre elveszett „most”-ok sorozata nem tartható fenn többé. *A jelen ugyanis a nyugalom-aktusokban lelhető fel.* (...) Fáradozással és elmélkedéssel hozzáférhetők és megmutathatók; érzeteket, észleléseket, emlékeket aktiválnak, melyek felkavaró affektusokként nem ahhoz kötődnek, ami egyszer már megtörtént és eltűnt az »elveszett időben«, hanem egy olyan intimitáshoz, mely bármihez kapcsolódhat, ami továbbra is zajlik.⁹⁷

A kortárs tánc így bizonyos értelemben rehabilitálja a tragikus tapasztalatot, amennyiben a hiteles előadás immár csak úgy lehetséges, ha az előadó „magára veszi” a hagyomány nyomasztó súlyát, s akár a nem-mozgást is vállalva testileg is kifejezi azt. Ian Kott tragédiamonográfiája⁹⁸ szintén a *vertikális irányú* (értsd: metafizikai) mediáció folyamatos megghiúsulásában és a horizontális körbe-körbe futásban, földhöz szögeltségben jelöli meg a görög tragédiák kinetikus szemantikáját (a szikláról letaszított Prométheusz, a hegycsúcon magát máglyán elégető Héraklész, a böglyök üldözte Ió és a fűriák elől menekülő Oresztész, Aiasz földön heverő holtteste egyaránt szemléletes példák). Ha Kottnak igaza van (és nem pusztán az egzisztencialista filozófia illusztrációjának tekintjük művét), akkor ugyanazok a kinetikus elemek dominálnak a görög tragédiában, mint amelyeket Lepecki a posztmodern tánc szempontjából is meghatározónak tart.

Bizonyos értelemben Lukács filozófiája is egy ilyen el-elcsukló tánc. Bár joggal beszélhetünk valamiféle „esztétikai ideológia” jelenlétéről *A tragédia metafizikájában*, amely egy kvázi-vallásos retorika keretében csempészi vissza az előzőleg száműzött Istent a színpadra (amint azt Schein Gábor hangsúlyozza)⁹⁹, a már a fiatal Lukácsra is jellemző etikai-politikai reflexivitás (a művészet „luciferizmus”) folyamatosan ostromolja is ezt a háttérideológiát.¹⁰⁰ A lukácsi tragédiafilozófia tehát végső soron az „ok nélkül bévülről ömlőnek” és az „értelem nélkül kívülről folyónak” (510.) konfliktusában örlődő lélek tetterejének visszanyerésére irányul. Azzal, hogy az „Isten” halálos tekintete előtt játszó tragikus hőst figyeljük (aki a halálhoz-viszonyuló-lét következetességével ad formát a saját életének), önnön befejezetlen és töredezett életünket is valamivel élesebb fényben láthatjuk, mint ahogy a „hétköznapi életben” szokásos. Lukács a tragikus hős önmaga feletti ítélkezése kapcsán ugyanarról a (kifejezetten metafizikai jelleget öltő) következetességről, feltétlen intellektuális tisztességről és egyenességről beszél, ami második alkotói korszakától kezdve Nietzsche filozófiájának is a középpontjába kerül (*Emberi, túlságosan is emberi, Hajnalpír, A*

⁹⁷ *Uo.*, 246–247.

⁹⁸ Ian KOTT, *Istenevők: Változatok a görög tragédiáról*, Európa, Budapest, 1998.

⁹⁹ SCHEIN Gábor, *A tragédia metafizikája, avagy a metafizika tragédiája*, i. m., 9–10.

¹⁰⁰ „[A] művészetnek egy utópikus, az emberhez adekvát valóságot teremtő funkcióját (amelynek összefüggését a késői munkák gondolatvilágával felesleges lenne hangsúlyozni) a fiatal Lukács (legalábbis fejlődése egyes szakaszaiban) épp a művészet „luciferizmusaként” értékeli és értelmezi: a mű harmóniát és beteljesedést teremt az ember valóságos megváltása előtt és nélkül.” MÁRKUS György, *A lélek és az élet...* = LUKÁCS György, *A lélek és a formák*, i. m., 234.

vidám tudomány). A tragédia metafizikája fikciója szerint ez a már-már embertelen (illetőleg emberen túli) perfekcionizmus a – nézőtérre száműzött – Isten tekintete előtt történik.

Szükségszerűség itt annyit jelent, mint a lényeggel való benső összefüggés, más megokolásra az nem szorul. Az emlékezet pedig csak ezt a szükségeset őrzi meg, a többi egyszerűen elfelejtette. Csak ez az hát, ami vádlottként áll a lélek bírósága és magaitélkezése előtt. (...) Kegyetlenül kemény ez az ítélet. Nem ismer kegyelmet és nem ismer elévülést. Kímélet nélkül tör palcát a legkisebb hibázás felett, ha csak árnyéka volt is rajta hűtlenségnek a lényeg iránt. (498.)

„Megváltást” itt csak a *csoda* jelenthet, mely Kierkegaard esztétikai teológiájának egyik kulcsfogalmával, a *pillanattal* rokonítható. Mindkettő egy olyan hermeneutikai felfogás kereteibe illeszkedik, amely szerint „nem mi magyarázzuk a helyzetet, hanem a helyzet ad nekünk magyarázatot, melyből kitörölhetetlen a helyzet nem várt egyedisége és közvetíthetetlensége.”¹⁰¹ Lukács megfogalmazásában:

A valódi élet sohasem valóságos, sőt mindig lehetetlen az élet empíriája számára. Banális ösvényen felvillan, villámként felszikrázik valami. Valami megzavaró és csábító, veszedelmes és meglepő – a véletlen nagy pillanat, a csoda. Gazdagodás és megzavarodás: nem lehet tartós, nem lehetne elviselni, magaslatain – saját életünk, saját végső lehetőségeink magaslatán – nem tudnánk élni. Vissza kell hullanunk a homályba, meg kell tagadnunk az életet, hogy élni tudjunk. (493.)

E sorok mögött ismét egy bibliai háttérszöveg, Saulus „pálfordulásának” misztikája rajzolódik ki, akinek énjét radikálisan írja felül a Feltámadottal történő találkozás a damaszkuszi úton. Pál a magát Isten Fiaként kinyilvánító Krisztussal, a lukácsi tragikus hős (a művészetvalláson keresztül) önmaga legintenzívebb létlehetőségeivel találkozik ebben a csodás villanásban. Pál történetében a Találkozás egész életre szóló inspirációs jellege hangsúlyozódik, míg a lukácsi tragikus hős esetében inkább az identitás állandó fenyegetettsége, valamint – Nietzsche nyomán – a filozófiai reflexió egyéni tetterőt, akaratot bénító hatása áll a középpontban. Lukács Ibsenben az individualizmus legeltökéltebb védelmezőjét látja,¹⁰² ugyanakkor drámáinak szerint van egy bénító filozófiai paradoxona: „csak a mi jelen pillanatunk véletlen tudása láttat lekerekített és változhatatlanul szükségszerű valamit a múltban”, viszont „[a] nagy pillanat is új megismerést hoz.” (498.) A tragikus hősnek egy „véletlen nagy pillanat” erejéig, amit nem élhet *túl* (hacsak nem isten, mint Prométheusz, de ezt a megoldást Lukács nem tekinti igazán drámáinak, hanem afféle lírai monológnak),¹⁰³ sikerül kitörnie a

¹⁰¹ BACSÓ, *Ismételhető-e az ismétlés?* = Kierkegaard Budapest, i. m., 94.

¹⁰² „Ibsennél talán senki sem látta tisztábban az individualizmus problematikus voltát, minden veszedelmét. A férfikort betöltő nagy drámai költeményeknek – legszebb és leggazdagabb költeményeinek – tartalma az a küzdelem, amelyet annak valami igazán szilárdal, valami rajta kívülvel való való megalapozásáért folytatott. A cél az individualizmus megmentése volt, Ibsen egyetlen életideáljának megmentése (...) az összes veszélyek felismerése után megtisztult lényegének hirdetése. Ibsen sohasem tagadta, hogy ezekben a drámákban az ő legszemélyesebb problémáiról van szó.” LUKÁCS György, *A modern dráma fejlődésének története*, i. m., 280.

¹⁰³ LUKÁCS György, *A modern dráma fejlődésének története*, i. m., 34.

hétköznapi életet övező esetlegességek hálójából, avagy a „való élet” struktúrájából. Mintha a lukácsi retorika nem tudna igazán döntenie a bibliai és a nietzschei háttérnarratíva: az Istenbe vetett feltétlen bizalom (ez Kierkegaard megoldása) és Isten *de facto* meggyilkolása között (ez a Nietzscheé) – ezért meghagyja őt a nézőtérén, s valamiféle kenetes bibliai nyelvezettel önti nyakon a saját szélsőségesen individualista filozófiai kiindulását (ami nem más, mint közvetítés!).

A „tragikus villanás” metaforikája már a fiatalon elhunyt német esztéta, Solger tragikum-olvasatában is megjelenik (lásd a fejezet elején). Lukács nagyon pontosan látja, hogy a századforduló tragikumfelfogása – s itt Ibsen művei mellett akár olyan magyar drámákra is hivatkozhatnánk, mint Herczeg Ferenc *Bizánccá* a közeledő szerecsen bakók szimbolikájával vagy Lengyel Menyhért *Tájfúnja* a katartikus bírósági tárgyalással és a nagy szerelmi öngyilkossággal – a solgeri tragikus filozófia jegyében áll. Ő írja róla: „Az iróniában megnyilvánuló ellentmondás, mondja Solger, nem csupán valamely egyediség pusztulása, nem csupán a földi dolgok mulandósága, hanem magának az eszmének a semmissége, mely eszmét megtestesülésével egy időben minden halandó dolog közös sorsának kárhoztattak.”¹⁰⁴

A mentális lenyomatot hagyó el-hangzás mint a tragikus bukásban (megvakulásban) feltárulkozó metafizikus értelem jelenik meg Solger *Oidipusz*-olvasatában is.¹⁰⁵ A dráma német fordítójaként Solger elsősorban Szophoklész művéből vonja le azt a metafizikus következtetést, hogy a tragédia a végesség birodalmában ábrázolja egy máskülönben megközelíthetetlen isteni szellemmel (eine göttliche Idee) való érintkezés lehetőségét. A tragikus hős bukása így egyfajta „filozófiai mártíromság”, amely (az énmondás hübriszében) az individualitás abszolút jogait próbálja érvényesíteni a világ esetlegességével szemben. Kerényi Károly (nem is annyira Solger, mint inkább Goethe és Nietzsche nyomán) a Hádész birodalma előtt kibontakozó önmagáért-való Élet elképzelése köré építi fel a maga Antigoné-értelmezését, ami a tragikus hősnő „hattyúdalában” jut kifejezésre a dráma végén.¹⁰⁶ Talán szükségtelen is mondani, milyen nagy jelentőségre tesz szert ez a „hattyúdal” (és vele az egész tragikus metafizikának) az egzisztencialista filozófiákban, regényekben és drámákban.

A „tragikus irónia” a német mellett az angol esztétikai gondolkodásban is figyelemre méltó karriert futott be. A szintén Szophoklész olvasó Thirwall szerint ez (értsd: a tragikus irónia) abban nyilvánul meg, hogy az olvasói érdeklődés éppen akkor a legintenzívebb, amikor az egyes jellemek, motivációk és elvek kibékíthetetlen ellentétbe kerülnek egymással,

¹⁰⁴ Uo., 106.

¹⁰⁵ Vö. K. W. F. SOLGER, *Über Sophokles und die alte Tragoedie* = Uö, *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, I, hrg. Ludwig TIECK–Friedrich von RAUMER, Brochhaus, Lipcse, 1826, 445–492. Ld. még ehhez: SOLGER, *Vorlesungen über Ästhetik*, hrg. Ludwig TIECK–Friedrich von RAUMER, Leipzig, 1829, 311. skk.

¹⁰⁶ KERÉNYI Károly, *Az örök Antigoné* = Uö, *Az örök Antigoné: Vallástörténeti tanulmányok*, Paidion, Budapest, 2003, 171–180.

miközben a jó és a gonosz elválaszthatatlanul fonódik össze mindkét oldalon.¹⁰⁷ Thirlwall nyomán az angolszász irodalomtudomány főleg recepcióesztétikai szempontból gondolja tovább a tragikus iróniát, idesorolva például a hős olyan magabiztos kijelentéseit, amit a cselekmény később megcáfol, s ez az éber nézőre ironikusan hat; s általában a tragikus hős bukását kísérő összetett hatást, amelyben egyszerre nyilvánul meg a lét irracionalitása feletti döbbenet és a rendtételező otthonosságtudat.¹⁰⁸

A romantika óta tehát a tragikus párbeszéd már nem annyira a különböző „jogelveket” képviselő hősök (Hegel), hanem az elmúlásra ítélt ember és a lét között zajlik. A világ, a társadalom voltaképp csak hangot ad a lét általános törvényeinek, illetve visszatükrözi az individuumon belül zajló konfliktusokat. *A „nyelvi fordulat” fényében a tragikus hübrisz az individualitás-hit tévesztéseként, a katharzisz pedig a szubjektivitás történeti-nyelvi meghatározottságú újrafelismeréseként is értelmezhető*, amely megnyitja az utat egy átfogóbb perspektíva (Schellinggel szólva a nagyobb szabadság) felé. Másképpen fogalmazva: az „én” az egyéni perspektíva részlegessége (korlátoltsága) okán időlegesen dezorientálttá válik (hübrisz), amitől szükségszerűen sodródik a korábbi jelentéstulajdonításokat radikálisan felülíró megrázkódtatás (katharzisz) felé.

A *Német realistákban* az ekkor már marxista Lukács György azt írja Solgerről, hogy vele veszi kezdetét az „ideálok önfelbomlasztásának” Marx „teljes és átfogó materialista dialektikájához vezető folyamata” a német gondolkodás történetében.¹⁰⁹ Németh G. Béla – továbbfejlesztve Lukács értékelését – a romantikus tragikus filozófia legjelentősebb alakjai között tartja számon Solgert, aki „úgy érzi, hogy a vallások és a felvilágosodás eszméinek érvényvesztése után, az emberi világ ellentmondásait olyan mértékben kell feloldani, amely az ember érzett hivatásának, rendeltetésének, eszményének is megfelel, s a történeti valóságot és igazságot is kielégíti.”¹¹⁰ (A *Hátrahagyott írásai és levelezése* alapján Solger tragikus filozófiájából Németh G. Béla elsősorban a Hegeltől függetlenedő, Kierkegaard és a fenomenológia felé mutató jegyeket emeli ki). Eisemann György *A fekete város* értelmezése kapcsán fordul Solger tragikus filozófiájához, amely a századforduló táján az önmagában soha vissza nem térő egyszerűség, egyediség belátásának retorikai kikényszerítésében

¹⁰⁷ Connop THIRWALL, *On the Irony of Sophocles* = Uő, *Essays, Speeches and Sermons*, ed. John James Stewart PEROWNE, R. Bentley&Son, London, 1880, 1–57, itt: 8.

¹⁰⁸ Ernst BEHLER, *The Theory of Irony in German Romanticism = Romantic Irony*, ed. Fredrick GARBER, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia, 1988, 43–81, itt: 46.

¹⁰⁹ LUKÁCS György, *Német realisták*, Szépirodalmi, Budapest, 1955, 106–107; 116.

¹¹⁰ NÉMETH G. Béla, *Az egyensúly elvesztése: A német romantika*, Magvető, Budapest, 1978, 62.

ragadható meg, ami persze az időbeliség hermeneutikai távlatából jellegzetes esztétikai-ideológiai mintázatként lepleződik le.¹¹¹

Ez az alapvető különbségtétel idea és egzisztencia, a tragikus mű és a nem-tragikus élet között, ahol az utóbbi mindig az előbbi „tisztaságára”, kénytelen lényeglátása után sóvárog, miközben tudja (bár nem akarja igazán tudni), hogy az ő viszonylatában ennek „csak” mint fikció lehet létjogosultsága¹¹² – ez a következetesen fenntartott hermeneutikai „villogás” jellemzi *A tragédia metafizikáját* is, mely ekképp a tragikum-kérdéskör újraolvasásának lehetőségét rejt magában – de ez a lehetőség itt csakugyan lehetőség, végső soron retorikai játék marad. Vagy nem lehetne a számunkra kimért időt – amelynek nem vagyunk a birtokosai, és éppen ezért viszonylag szabad lélekkel rendelkezhetünk felette – inkább adománynak tekinteni, mint a Heidegger halálra-irányuló-lét-/időfelfogását újraolvasó Derrida?¹¹³ Ezt a szerintem nagyon is üdvös lehetőséget Lukácsnál eleve aláaknázza az a csaknem vallási pátosszal fenntartott állítás, miszerint a tragédiának „Isten a nézője” – s mint láttuk, ez esetben egy nagyon is szigorú Istenről (bíróról) van szó. Igaz, a „formaadásról” (egzisztálásról) való lemondás az ahumánus természetbe (a kultúra szempontjából nézve: a barbárság világába) való visszahullást idézné elő. A másik véglet azonban éppen a forma ideologikus merevsége, mely hasonlóan pusztító hatású lehet – miképp az utolsó ránk maradt görög tragédiában, Euripidész *Bakchásznoéjében*.

A valóság konstitutív megkettőzése a közönséges és a valódi élet, az élet és a lélek (forma), idea és egzisztencia stb. fogalompárok mentén – ha változó előjelekkel és intenzitással is – az egész lukácsi életművet végigkíséri. A relativitástól irtózó filozófus abszolútumigénye, biztos szellemi támpontok keresése nyilvánul meg benne. A két pólus között a művészet hídként, közvetítő közegként van jelen, amely így Lukács számára félig a metafizika, félig az anyagság világába tartozik: metafizikus totalitásigény és messianisztikus boldogságkeresés

Lukács felettébb heterogén esztétikájának legállhatatosabb trópusa – Rákosihoz hasonlóan – tehát a *forma*, amely „talán csak az abszolútságnak egyetlen útja az életben; az

¹¹¹ „A végzetes fenyegetettség, az ismétелhetetlen létállapot, az egyediségében soha vissza nem térő forma akceptálása (...) nem okvetlenül az örökkévaló jelentés lecövekелését involválja. Hanem felfogható az exponált szituációban megszülető lehetséges (ön)értelmezésnek, melynek elbeszélése nem törli el, legfeljebb – pillanatokra, az ideiglenes vakság totális állapotában – beláthatatlanná teszi az időiség mindent újraszemantizáló távlatát (...) Így a »végleges« jelentés kiviláglása éppen annak pusztulásában következik be, ahogy arra romantikus fogalomhasználattal a Solger-féle tragikumelmélet utalt. Vagyis a végleges önmagát is bevégzi, s pusztulásával csatlakozhat az idő horizontjához.” EISEMANN György, *Mikszáth Kálmán*, Korona, Budapest, 1998, 141.

¹¹² „A tragédia lehetőségének kérdése: kérdése a lényegnek és a létnek, az a kérdés, hogy minden, ami jelenvaló, már csak azért is (sőt csakis azért), mert van, egyszersmind létező-e vajon? Nincsenek-e a létezésnek fokozatai? A létezés minden dolguk tulajdonsága-e, vagy pedig értékelő ítélet felettük, elválasztón és megkülönböztetően?” (496.)

¹¹³ Jacques DERRIDA, *Az idő adománya: A hamis pénz*, Gond–Palatinus, Budapest, 2003.

egyetlen, ami megáll magában, ami valóság és több a pusztá lehetőségeknél” – írja a Kierkegaard-esszéiben.¹¹⁴ A forma, mint a műalkotás egységesítő nézőpontja, egyszersmind „értékelése az életnek, ítéletmondás az élet felett”.¹¹⁵ *A tragédia metafizikája* is e „formalista” művek sorába illeszkedik, sőt valószínűleg a kísérlet legradikálisabb darabja, amelyben a dráma ideális („esztétikai”) és a néző egzisztenciális („etikai”) világa közötti szenvedélyes vita számos további distinkción keresztül árnyalódik és játszik át egymásba. Ez az alapja Lukácsnál a dráma technikai problémájának is:

Az idő egysége: ez már magában is paradox valami. Hiszen az élet minden bekerítése, minden körré alakítása – egyetlen módja bár az egységteremtésnek, ellent mond lényegének. (...) Minden pillanat benne [értsd: a drámában] szimbóluma, kicsinyített képmása az egésznek, és csak nagysága révén különböztethető meg tőle. E pillanatok összekapcsolása tehát egymásba-rakás kell, hogy legyen, és egymás után következés nem lehet. (499–500.)

Lukács Nietzsche körét – az örök visszatérés tanítását – dermedt gondolatként írja le, talán mert összetéveszti azt a mitikus világkép sorsszerű ciklikusságával – Nietzsche ugyanakkor ez a gondolat éppen a végtelen lehetőségek s önmaga feltétlen igenlésének új tartományába vezette, ahogy az „Isten halála” gondolatban is ott munkál a világ teleologikus (kezdet és vég közé szorított) korlátozottsága alól felszabadulás örömujjongása. „Vagy mennyi jóindulatról kellene tanúbizonyságot tenned önmagad és az élet iránt, hogy *soha többé ne kíváncsi* egyebet, csak e végső és örök megerősítést és szentesítést?”¹¹⁶ *A tragédia metafizikája* végletesen polarizált világában viszont a feltétlen igenlés helyett a végtelen sóvárgásra kerül a hangsúly. (Később, mint láttuk, Lukács ezt az eszményképet vetítette bele a tragikus – emberfeletti? – embert szerinte egyedül kitermelni képes szocialista forradalomba). Mindazonáltal Lukács gondolatkísérlete talán nem is különbözött annyira a Nietzsche elgondolástól, mint ő maga hitte. Hiszen koncepciója szerint *A tragédia metafizikája* is efféle önmagába záródó kör akart lenni (ezt hívta Heller Ágnes „filozófiai öngyilkosságnak”). Persze, mint bármely hátrahagyott szöveg, Lukács esszéje sem kerülhette el, hogy csatlakozzon az értelmezéstörténet potenciálisan lezárhatatlan horizontjához. Ha *A tragédia metafizikája* csakugyan valamiféle szellemi öngyilkosság megnyilvánulása (ahogy ezt Heller Ágnes látta), akkor ez semmiképpen sem a filozófia mint az értelmesen élt élet, hanem par excellence a századforduló metafizikai tragikumfelfogásának (egy esztétikai ideológiának) az öngyilkossága. Lukács ennyiben csakugyan megelőzte a korát.

¹¹⁴ LUKÁCS György, *Sören Kierkegaard és Regine Olsen* = Uő, *Ifjúkori művek, i. m.*, 287–303, itt: 287.

¹¹⁵ LUKÁCS György, *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez* [1910] = Uő, *Ifjúkori művek, i. m.*, 385–422, itt: 396.

¹¹⁶ Friedrich NIETZSCHE, *A vidám tudomány („la gaya scienza”)* 341. § („A leghatalmasabb teher”), Holnap, Budapest, 1997, 249.

„KÖNYVDRÁMÁK” – A ROMANTIKA MOSTOHAGYERMEKEI ÉS/VAGY A KLASSZIKUS TRAGÉDIA MENTSVÁRAI?

I. Színház és dráma

1. Miért „könyvdráma”?

Az ember tragédiája révén a magyar irodalomtörténeti gondolkodás sarkalatos műfaji kategóriája a *drámai költemény*, rendszerint ehhez keresünk külföldi és hazai „rokon” példákat (ebben a sorrendben), „előzményeket”.¹¹⁷ Ez a műfaji logika azonban korántsem olyan evidens, ha más nemzeti tipológiákat is alaposabban megvizsgálunk. Az angolszász hagyományban például a „drámai monológ” sokkal jelentősebb műfajnak számít, mint a „drámai költemény”. (A magyar irodalomtörténetben legutóbb Tarjányi Eszter szentelt hosszabb tanulmányt a drámai monológnak Arany János *Ráchel siralma* és *Az örök zsidó* című versei kapcsán, amelyeknek e műfaji minta szerinti értelmezése már korábban is felmerült).¹¹⁸ Emellett az angol nyelvben van egy olyan kifejezés, amely – ha más szemantikai logika szerint is, de – képes a szóban forgó műcsoport adekvát megnevezésére. A „closet drama” fogalmáról van szó, ami többé-kevésbé a német „Lesedrama” vagy „Buchdrama”, illetőleg a magyar „könyvdráma” megfelelője. A *The Cambridge Guide* meghatározása szerint a „closet drama” „inkább olvasásra, mint előadásra írt színdarab” [play], s például a következő művek tartoznak például ide: Seneca tragédiái, Milton: *Samson Agonistes*, Walter Savage Landor: *Count Julian* („A Tragedy, 1812), Shelley: *Prometheus Unbound*, Matthew Arnold: *Empedocles on Etna* („A Dramatic Poem”, 1852) stb.¹¹⁹ Az *A New Handbook of Literary Terms* ehhez még azt is hozzáteszi, hogy az ilyen művek többnyire

¹¹⁷ KERÉNYI Ferenc „Vezérfonal a műelemzéshez” = MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája: Drámai költemény*, szerk., gond., jegyz. KERÉNYI Ferenc, Ikon (Matúra Klasszikusok), Budapest, 1993, 8.

¹¹⁸ TARJÁNYI Eszter, *Arany János és a parodisztikus hagyomány*, Universitas Kiadó–Editio Princeps, Budapest, 2013, 346–377.

¹¹⁹ *The Cambridge Guide to Literature in English*, ed. Ian OUSBY, Cambridge University Press, Cambridge–New York, Oakleigh, 1992, 198.

verses formában íródtak, és a magányos olvasás mellett a *felolvasás* lehetőségét sem zárja ki.¹²⁰ A példák között a *Samson Agonistes* és a *Manfred* mellett Shelley: *The Cenci* („A Tragedy”, 1819), Browning: *Pippa Passes* („A Drama”, 1841) és nem utolsósorban („most notable of all”) a *Faust* is szerepelnek. Az angol romantikusok „könyvdrámái” mellé a fenti logika alapján értelemszerűen odasorolhatjuk a *Faustot*, de akár még Puskin egyes műveit, a *Borisz Godunovot* és a *Kis tragédiákat* (különösen a Dargomizsszkij által később operaként feldolgozott műveket, *A kövendéget*, illetve a *Mozart és Salierit*) is.¹²¹

A fenti felsorolásból is látszik, hogy az (angol észjárás szerinti) „closet drama” és a (magyar észjárás szerinti) „drámai költemény” vagy „emberiségköltemény” feltételezett műfaji csoportjai között jelentős átfedés van. Ugyanakkor az angol „closet drama” megnevezés csak a valóban drámai formában íródott műveket foglalja magában, tehát például *Az ember tragédiája*, a *Faust* és a *Peer Gynt* igen, de az *Elveszett Paradicsom* már nem tartozik ide. Emellett a megnevezés határozottan az említett művek *mediális* karakterét domborítja ki: azt, hogy nem színpadi előadásra, hanem magányos olvasásra (esetleg közönség előtti felolvasásra) „szánta őket a szerző”. Ez műfaji tipológia legfőbb gyengesége éppen a szerzői intenció mögöttes feltételezése, amire egyrészt nem mindig lehet filológiai bizonyítékot találni (a szerző a művet benyújtotta egy színháznak, vagy legalább beszámolt valakinek arról, hogy elő akarja adatni), s ha igen, még akkor se biztos, hogy a mű színpadra állítása (vagy annak elmaradása) a szerző szándékai szerint alakul. A *Csongor és Tündét*, illetve *Az ember tragédiáját* Paulay Ede rendezéseitől kezdve nagy sikerrel játsszák a színpadon is, míg például a *Kegyenc* és a *Leona* rögtön a megírásuk után színpadra kerültek, de ugyanilyen gyorsan meg is buktak. A *Tigris és hiéna* végül Petőfi visszalépése miatt nem került előadásra, miután a drámabíráló választmány csak a szerzőnek anyagilag nem jövedelmező bérletes előadásra jelölte, és a színészek a felolvasás közben állítólag gúnyolódtak, ironizáltak rajta (lásd a műértelmezésnél). Nagy kérdés persze, hogy ilyen előzmények után a korabeli közönség hogyan fogadta volna a darabot, ha az mégis színpadra kerül.

A fenti megközelítés magyarázatul szolgál arra is, hogy a „closet drama” aranykorának az angolszász kutatók a polgárháború és a restauráció időszakát tekintik, amikor a szerzők cenzorális vagy fizikai okokból (a színházak bezárása, politikai üldözés) nem írhattak a nagyközönség számára (ez vonatkozhat a polgárháború alatt Cromwell titkáráként

¹²⁰ A *New Handbook of Literary Terms*, ed. David MIKICS, Yale University Press, New Haven–London, 2007, 61.

¹²¹ Caryl EMERSON, *Pushkin's drama = The Cambridge Companion to Puskin*, ed. Andrew KAHN, Cambridge University Press. Cambridge, 2007, 57–74.

dolgozó, s nem mellékesen hirtelen megvakuló Miltonra is).¹²² Ugyanebből az okból kifolyólag merült fel az is, hogy a „closet drama” 17. századi aranykora kapcsolatba hozható a női írók korai mozgalmaival, akiknek – szintén politikai okokból – nem volt lehetőségük színpadon bemutatni a műveiket, ugyanakkor a kor legnépesebb olvasóközönségének számítottak.¹²³ E kontextusban említhető például Elizabeth Cary (Falkland grófnőjének) *The Tragedie of Miriam, The Faire Queene of Jewry* című 1612-ben kiadott drámája is, az első olyan irodalmi mű, amely egy írónő saját neve alatt megjelenhetett („Written by that learned, vertous, and truly nobel Lady, E. C.”).¹²⁴ Nem elhanyagolható kapcsolódási pont, hogy a *The Tragedie of Miriam* a senecai bosszúdráma hagyományait követi, amely műcsoportot – mint láttuk – szintén kapcsolatba hozták a „closet drama”-val, a hagyomány alapján feltételezve, hogy Seneca a naga drámáit elsősorban egy művelt közönség előtti felolvasásra szánta.

George Steiner a romantikus „könyvdrámákat” az 1800-as években az európai színházkultúrában bekövetkező ízlésváltozás jelének, illetve következményének tekinti.¹²⁵ A verses tragédiák fokozatosan háttérbe szorulnak a melodramákkal (a francia forradalom népszerű drámatípusával) és a többnyire prózai nyelvű komédiákkal szemben, hogy a „könyvdrámákban” és (különösen a század végén rendkívül népszerű) operákban mintegy megszüntetve megőrződjenek. Robertson Davies (kanadai drámaíró és kritikus) „a legsivárabb irodalomnak”, „másodkézből vett dohos tapasztalatok gyűjteményének” titulálja a könyvdrámákat, olyan „hermafrodita” műfajnak, amely „se nem színdarab, se nem költészet”, s melyet „színházi ösztön nélküli emberek írnak színházi ízlés nélküli olvasóknak”.¹²⁶ Nem véletlen – véli Davies –, hogy a műfaj virágzása a 17. század végére, a 18. század első felére esett (amit, mint láttuk, a jakobiánus színház kutatói erősen vitatnak!), amikor bevett és egyben jövedelmező lehetőségnek számított a korabeli „kiváltságos” (patent) színházakban játszott darabok mintájára műveket írni. Amint az a kontextusból kiderül, Davies az előadást egyrészt a dráma „visszhangjának” (echo) tartja, másrészt olyan „múlékony varázslatnak” (evanescent and magical), amelyből az előadás után csak a „selejtje” (rubbish) marad. A dráma tehát sokkal „tartósabb” (immensely durable), ugyanakkor inkább az intellektuális eszmecserék számára őrzi a maga (írott) szubsztancialitását – és persze azért, hogy újra meg újra színpadi előadást lehessen rendezni belőle. A szókimondó kritikus figyelmét talán csak

¹²² Vö. Pascale AEBISCHER, *Jacobean Drama*, Palgrave Macmillan, New York, 2010, 96 skk.

¹²³ Uo., 97. Marta STRAZNICKY, *Closet Drama = A Companion to Renaissance Drama*, ed. Arthur F. KINNEY, Blackwell, Oxford, 2008, 416–429. Részletesebben: Uő, *Privacy, Playreading and Women's Closet Drama (1550–1700)*, Queen's University, Ontario, 2005.

¹²⁴ Marta STRAZNICKY, *Profane Stoical Paradoxes: The Tragedie of Mariam and Sidnean Closet Drama*, *English Literary Renaissance*, 1994/1, 104–134.

¹²⁵ STEINER, *A tragédia halála*, i. m., 216–271.

¹²⁶ Robertson William DAVIES, *A Voice from the Attic: Essays on the Art of Reading*, Penguin Books, Harmondsworth, 1990, 147–155.

egy (irodalomtörténetileg pedig nem éppen jelentéktelen) mozzanat került el: az, hogy könyvének megjelenése (1960) előtt alig két évtizeddel jelenik meg Virginia Woolf poszthumusz kötete, a *Between the Acts* (1941), alig két évtizeddel utána pedig James Merrill ír három részes, nagy sikerű „closet drama”-t *The Changing Light at Sandover* címmel („A Poem”, 1976–1980).

A német műfaji hagyományban az a Lessing restaurációs programjáig visszanyúló olvasat hangsúlyozódik, hogy amíg a szerencsésebb angol és francia színházakban folyamatosan megmaradt a szoros kapcsolat a költészet (dráma) és a színház között, addig Németországban a kettő a 18. század végére teljesen szétválak.¹²⁷ Ebből a művészettörténeti „szakadékból” válik beláthatóvá a „Lesedrama” vagy „Buchdrama” mibenléte (a magyar kifejezés vélhetően ez utóbbinak a tükörfordítása), amely – a fentiekkel analóg módon – az írott dráma és az *adott kor* színházi lehetőségei, illetve recepció keretei (ízlés, bevett műfaji minták stb.) közti diszkrepanciára épül. A 18. század végén, a 19. század elején számos olyan irodalmi mű született, amit a német hagyományban „könyvdrámaként” tartanak számon. Goethe (aki pedig a Weimari Színház igazgatójaként saját művészeti programot is kidolgozott), Schiller és a romantikusok ma már klasszikusnak számító drámáiban elsősorban a túlzott hosszúság, a gyors és/vagy jelentős színpadi változások, az extrém időugrások, a tömegjelenetek és az érzelemkifejezés poétikai pszichológiai összetettsége (illetve túltengése a dialógusokban) okoztak jelentős színpadtechnikai problémákat. A *Faust I-II.* például már csak a hossza miatt is színpadképtelennek tűnt fel a maga korában, s valóban csak húsz évvel később – a nyomdai megjelenés után – tartották az első színpadi előadást.

A német hagyományban – a romantikus nézőpontot követve – jobban hangsúlyozódik a „Lesedrama” alkotása révén megélhető művészi szabadság és a befogadó fantáziájára gyakorolt hatás, illetve az ilyen művek poétikailag és végül akár még színpadilag is előremutató szerepe. (Elvégre is ma már nincs olyan hagyományos „könyvdrámája” a német irodalomnak, amelynek bemutatását a színház ne tudta volna megoldani). A „könyvdrámák” poétikája lehetővé teszi, hogy a költő elszakadjon az olyan pragmatikus színházi követelményektől, mint például a cselekmény hossza, a tér, idő és cselekmény egysége, a felvonultatott szereplők száma, és nem kell alkalmazkodnia a közönség és a színházigazgatók igényeihez sem. (Angol részről ehhez az értelmezési hagyományhoz kapcsolódik Ronald Peacock, aki romantikus és modern szerzők – például Grillparzer, Henry James vagy T. S.

¹²⁷ Paul STEFANEK, *Lesedrama? = Das Drama und seine Inszenierung*, hg. Erika FISCHER-LICHTE, De Gruyter, Tübingen, 1985, 133–145. Részletesebben: Max FOTH, *Das Drama in seinem Gegensatz zur Dichtkunst: Ein Verkanntes Problem Der Aesthetik* [1902], I, Nabu Press, 2010.

Eliot – szövegeiben mutatja ki a „bensővé tett” dráma hatását, valamint ennek visszahatását a színházi gyakorlatra).¹²⁸

A német szakirodalom a drámai formát sem követeli meg szigorúan: egy ismert irodalmi lexikon ide sorolhatónak tartja például Hrotsvith von Gandersheim középkori német apáca misztériumjátékait, a humanisták dialógusait, Klopstocks bárdkölteményeit, valamint – és ezek már drámai formában íródnak – Tieck *Kaiser Octavianját* és *Genováját*, Arnim *Halle und Jerusalemjét*, Immermann *Merlinét*, Claudel *Le livre de Christoph Colomb-ját* (ennek német vonatkozása, hogy Max Reinhardt állította először színpadra, amiből nagy sikerű opera is készült a Berlini Opera számára).¹²⁹ A fenti logika alapján ide tartozhatnak még a romantikus regények drámai betétjei (mint például Melville *Moby Dickjében* vagy magyar részről a *Gyulai Pálban*), vagy épp Gobineau drámai formában írt kvázi regénye, a több mint 550 oldalas *La Renaissance* is. Francia részről egyébként – a fentiekén kívül – nem sok utalást találtam. Az egyik olyan dráma talán, amit ide lehetne sorolni, Charles-Jean-François Hénault *François II: roi de France* („Tragédie en 5 actes et en prose”, 1747) című darabja, mely kifejezetten felolvasásra készült (*pièce destinée à la lecture*), és ennek megfelelően lett megírva is.¹³⁰

A magyar szakirodalom részéről, mint említettük, nem sok kísérlet történet a „könyvdráma” és a drámai költemény fogalma közötti különbség tisztázására. Kerényi Ferenc még egy 2003-as írásában is kvázi szinonimaként használja ezeket a fogalmakat, a szabad tér- és időjáték, illetve a sokféleség és egység költői játékának a rendezői fantáziát is erőteljesen megmozgató poétikai jegyeit emelve ki a drámai költeményeknél. Ebből az alapvetően műfaji kiindulásból von le aztán par excellence szcenikai következtetéseket:

A drámai költemények akkor jelentek mega színen, amikor a színpadtechnika és a szcenika fejlődése ezt lehetővé tette, és a rendező művészete markánsan elkülönült az előadás többi közreműködésétől. A megoldásokat pedig általában a műfajnak nem egy, hanem több darabjában is, hosszabb időn át keresték. Színpadra állítása során persze az alapanyag sem maradt változatlan, jelentős elhagyásokkal és átszerkesztésekkel módosították az eredeti textust. Amennyit azonban a mű csonkult az adaptáció folytán, legalább annyit nyert népszerűségében, hiszen a színpadi előadást olyanok is megnézték, akik nem olvastak rendszeresen, sőt írástudatlanok voltak. Miközben az igényeseknek [sic!] természetesen megmaradt lehetőségként a mű teljes szövegének tanulmányozása.¹³¹

Kerényi ezzel kapcsolatban azt is megjegyzi, hogy egyes magyar rendezők (Paulay mellett Németh Antal, Vámos László és Lengyel György) kifejezetten kedvelték a „drámai költemények” színpadra

¹²⁸ Ronald PEACOCK, *The Poet in the Theatre*, Hill&Wang, New York, 1960.

¹²⁹ Gero von WILPERT, *Sachwörterbuch der Literatur*, Alfred Kröner, Stuttgart, 1989, 119–120.

¹³⁰ Introduction to Charles-Jean-François HÉNAULT, *François II: Roi de France*, ed. Thomas WYNN, The Modern Humanities Research Association, London, 2006, 9–14.

¹³¹ KERÉNYI Ferenc, *Színpadi Madách-tanulások: Az ember tragédiája ősbemutatójának 125. évfordulója*, Palócföld, 2008/3, 51–56, itt: 51.

állítását. Németh Antal mondta ezzel kapcsolatban 1967-es balassagyarmati előadásában: „Színpadí rendező számára nem tudok izgalmasabb feladatot elképzelni, mint olyan művek színre vitelét, melyeknek megalkotásánál a költő nem gondolt színházi előadásra.”¹³²

2. „Könyvdrámák” a 19. századi magyar irodalomtörténet kontextusában

A magyar irodalom-, illetve drámaelmélet talán a századforduló táján kezd egyáltalán foglalkozni a „nem színházi drámák” problémakörével, aligha függetlenül az irodalom és a színház viszonyának egyre nyilvánvalóbban jelentkező Max Reinhardt-féle újragondolásától. (Reinhardt múlt század eleji *Elektra*, *Oidipusz* és *Oreszteia*-rendezései kapcsán például hatalmas kritikai vita tört ki azzal kapcsolatban, hogy a közönség terébe belépő színészek – a kórus tagjai és a hírnökök – saját testiségének előtérbe helyezése segíti, vagy inkább gátolja-e a klasszikus művek befogadását).¹³³ Az irodalom és a színház viszonyát problematizáló szövegek ugyanakkor ennél a magyar irodalomtörténetben is jóval régebbre nyúlnak vissza. Említhetnénk például Vörösmarty *Elméleti töredékeit* (1837), amelyek nagyon is szorosan illeszkednek a korabeli irodalmi-színházi élet kontextusába.¹³⁴ E kontextust felvázolandó érintenünk kell a magyar dráma (hiánya) körül zajló, egyre sűrűsödő kritikai vitákat a '30-as évek végétől (Bajza József: *Magyar játékszíni krónika*, Eötvös József: *Hugo Victor mint drámai költő*, a Bajza–Henszlmann-vita, stb.), amelyek egyszerre töltötték be a (szintén hiányzó) egyetemi szintű bölcsészképzés és színházkritikai intézmény diszkurzív funkcióját. E harcok legfőbb tétje az, hogy a számos párhuzamosan ható külföldi elméleti irányzatból megszülessen egy önálló magyar esztétikai iskola a saját irodalmi hagyományokkal összhangban (ekkoriban színház és irodalom radikális elválasztásáról még aligha beszélünk), amely szerepkört a legcélratoróbban talán a Hetényi-Szontágh-féle „egyezményes bölcséleti iskola” próbálta betölteni. A legjelentősebb külföldi drámaesztétikai hatások között Lessing (*Hamburgische Dramaturgie*, 1767–69), Schiller (*Die Schaubühne als eine moralische Anstalt*, 1784), Ludwig Tieck (*Dramaturgische Blätter*, I–III, Wien, 1826.), Victor Hugo (*La Préface de Cromwell*, 1827) és Blair Hugó (*Rhetorikai és esztétikai leczkéi*, ford. Kiss János,

¹³² *Uo.*, 52.

¹³³ Vö. Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella, Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 41.

¹³⁴ Vörösmarty tanulmánya cikksorozatként jelent meg az Athenaeum, 1837, I. kötet 41, 44. és 46., valamint a II. kötet 2., 3., 4., 6. és 7. számaiban. Kötetben: VÖRÖSMARTY Mihály, *Összes művei*, XIV ((*Elméleti töredékek, Színbírálatok*), s. a. r. SOLT Andor, Akadémiai, Budapest, 1969, 5–59.

Buda, 1838.), illetve Hegel (*Vorlesungen über die Ästhetik*, 1835–1838) műveit tarthatjuk számon.

A mértékadó kritika megteremtése mellett ugyanilyen fontosnak látszott az anyagi alapok biztosítása, amire például a Kisfaludy Társaság által „1837-ben kitett elméleti jutalomra készült koszorús értekezés” szerzője is felhívja a figyelmet (a pályázat a nemzeti színjátszás drámaszegénységének okait kutatta):

Majd ha lelkes drámaíróink, műveiket a pesti színpadon előadni látják, hallják a műértő közönség azok feletti véleményeit, és észreveszik tán a kerekdedség vagy sebes menetel, a bonyolódás, kifejlés, a színi hatás hiányait: e tanulás tökéletesíteni fogja munkáikat, a közönségtől nyerendő koszorú pedig nagyobb lelkesedést teremtené keblökbe.¹³⁵

Csatlakoztassuk még ide Petőfi ismert versének (*Levél egy színész barátomhoz*) vonatkozó megállapítását is 1844 őszéről, mely igen találóan ábrázolja a helyzet fonákságát: „»Pártolj, közönség, és majd haladunk,« / Mond a színész; és az meg így felel: / »Haladjatok, majd aztán pártolunk;« / És végre mind a kettő elmarad.” Mindazonáltal azt is hangsúlyoznunk kell, hogy az intenzív dramaturgiai útkeresés és a színházi infrastruktúra jelzett nehézségei egyetemes kultúratörténeti távlatból nézve nem az „örök magyar átok” (ti. a széthúzás) világraszóló megnyilvánulása, hanem a modern színházi kultúra kialakulásának jellegzetesen rögzös útja. Németországban és Közép-Kelet-Európa más országaiban sem ment ez nagyon másképp, csak más időben.¹³⁶

A magyar drámatörténet szempontjából központi jelentőségű fejlemény, a Pesti Magyar Színház 1837. augusztus 22-ei megnyitásának hatását a korabeli drámairodalomra szemléletesen írja le ifj. Szász Károly magyar drámatörténetében:

A pesti állandó színház megnyitása 1837-ben óriási fordulatot jelentett. Úgy az írók, mint a közönség és a kritika más szemmel kezdték nézni és értékelni a darabokat. Amelyik író már azelőtt is dolgozott a dráma terén, egyszerre a legjobb – talán mert legszigorúbb iskolába került. S mennyi szunynyadó drámaírói tehetséget keltett fel és vonzott a maga bűvkörébe a pesti állandó színpad, amelynek számára a vándorlások sanyarú évtizedei – szinte érthetetlenül, mindenesetre csudálatosképpen – a leghatalmasabb színészi nemzedéket nevelték.¹³⁷

Az ország kvázi fővárosában (hivatalosan csak 1848 júliusától) kialakított stabil intézményi háttér nemcsak az új magyar drámák születésére hatott ösztönzően, de az addig meglehetősen magas elvontsági fokon zajló kritikai diskurzust is közös élményanyaghoz, aktuális

¹³⁵ TARCZY Lajos, *A dráma hatása és literatúránk drámaszegénysége: A Kisfaludy Társaságnak Kisfaludy Társaságnak 1847-ben kitett elméleti jutalmára készült koszorús értekezés*, Kisfaludy-Társaság Évlapjai, 1841, I, 34–82, itt: 71.

¹³⁶ Vö. ALMÁSI Miklós, *A drámafejlődés útjai: Egy műfaj története Goethétől O'Neillig*, Akadémiai, Budapest, 1969; SPIRÓ György, *A közép-kelet-európai dráma: A felvilágosodástól Wyspianski szintéziséig*, Magvető, Budapest, 1986.

¹³⁷ SZÁSZ Károly, *A magyar dráma története*, Franklin-Társulat, Budapest, 1939, 89.

bemutatókhoz kötötte. Mindez természetesen a francia színpadról német közvetítéssel adaptált műfaji minták (melodramák, romantikus tragédiák, társadalmi témájú színművek), a régóta jelen lévő Shakespeare-hatás és a honi hagyományok (például vitézi játék, krónikásdrámák) kritikai ütköztetésének igényét is maga után vonta, amire részletesebben az általam választott „könyvdrámák” elemzésénél szeretném majd felhívni a figyelmet. Minden bizonnyal nem véletlen az sem, hogy Shakespeare magyarországi „kultusza” is egy újabb stádiumba (a „mitizálódás” fázisába) lépett ekkoriban, azaz a korabeli költők és kritikusok egyre inkább az angol mester elmélyült tanulmányozásával próbálták meg kialakítani saját irodalmi szempontrendszerüket; felmerült az igény az esztétika „autonóm” világát a társadalom más területeihez fűződő viszonyrendszer alaposabb tisztázására, az értékek rangsorának és hierarchiájának kijelölésére.¹³⁸

Ez tehát az a szűkebb társadalom- és színháztörténeti keret, melyet figyelembe kell vennünk Vörösmarty *Elméleti töredékeinek* értelmezésekor. De hogy kapcsolódik mindez a „könyvdrámák” problémaköréhez? Fenyő Iván joggal jegyzi meg, hogy Vörösmarty – műfajilag szokatlan módon – már az írás elején vitapozícióból indít, és átfogó polémiát folytat a – közelebbről meg nem nevezett – Victor Hugói esztétika ellen. Azzal a Victor Hugóval tehát, aki a szenvedélyes, látványos, stílusvegyítő („groteszk”) színdarabokért küzdött, s a maga korban a színpad valóságos virtuózának számított. George Steiner több mint egy évszázad távlatából szemléletesen írja le, mit jelentett Victor Hugo az európai dráma történetében:

Victor Hugónak szédületes színpadi érzéke volt, ragyogóan, virtuózan verselt. A modern színház történetének legjobb színészei álltak a rendelkezésére. Mi teszi darabjait mégis olyan elviselhetetlenül közönségessé? Kétségkívül az, hogy a színház olyan könyörtelen diadalt arat bennük a drámán. Minden a külső hatás, s a hatás kivétel nélkül mindig jóval vaskosabb, mint a kiváltó ok. (...) Alakjai lobogó köpenyegekből bontakoznak ki, kéményekből bújnak elő, a legcsekélyebb kihívásra gyilkos vitézőket rántanak, oroszládként ordítanak, és hosszú szóvirágfüzerek közt halnak meg. Az izgalom mechanizmusa nagyszerűen meg van konstruálva. (...) Nem az erkölcsi belátás vagy az intelligencia határolja körül a drámát, hanem az éjjel felé közelgő órák, a lelakatolt ajtók, a vérpad felé száguldó hírnökök.¹³⁹

„A színház olyan könyörtelen diadalt arat bennük a drámán” – vallja Steiner Hugó darabjairól, ami a dráma és a színház szétválását, illetve az utóbbi autonómiáját követelő 20. századi művészeti mozgalmak felől nézve persze meglehetősen anakronisztikus álláspont. Mindazonáltal Steiner véleménye nem áll nagyon messze Vörösmarty nemzedékének azon kritikusaitól, akik nem lelkesedtek úgy a francia romantikus színpadért, mint például Bajza

¹³⁸ DÁVIDHÁZI Péter, *„Isten másodszülötte”: A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*, Gondolat, Budapest, 1989, 138–164.

¹³⁹ STEINER, *A tragédia halála*, i. m., 149–151.

József, akinek az ízlése a Pesti Magyar Színház első igazgatójaként és az Athenaeum-triász tagjaként meglehetősen sokat nyomott a latba. Szemléltető példaként Henszlmann Imre véleményét idézzük:

’S így magában Franciaországban, és főképp Párizsban látjuk, hogy eleinte Victor Hugo’ darabjait míg újak, ’s meglepők, mohón kapják ugyan, de mihelyt azokkal jóllaktak, az élvezést undor követi, és a’ színpadról talán örökre lelépő darabokat ujabbakkal kell pótolni. Mi igen természetes módomban történik, mert ha figyelmesebben tekintjük, mit igényel a’ közönség korunkban az irodalomtól, látni fogjuk, hogy a’ francziák által tanítatva, a’ költészeti munkákból csak a’ mesét, a történetet szoktuk kiolvasni, kevés figyelemmel arra, mikint fejlődik ez ki, mikint használja a’ költő személyeit történetének szükségességek meghatározandó előmenetelére; így tudváyunk és kíváncsiságunk bennünket „hét mérföld csizmákkal” hajt keresztül a’ munkán, és nem enged időt a’ lényegesnek megtekintésére. Így szereték meg annyira korunkban a’ regényeket, a’ novellákat, melyekben a’ bonyolódáson, és kíváncsiságot mindig ébren tartó mesterkélt meneten kívül alig van más valami, minek művészeti becsé volna.¹⁴⁰

A méltányosság kedvéért azért tegyük hozzá, hogy Hugo balszerencséjére Eugène Scribe, majd később Sardou, ifj. Dumas és Augier „jól megcsinált színdarabjai” (les pièces bien faites) már a korabeli közönség szemében is összemosódtak az ő romantikaprogramjával. Pedig a *Cromwell* előszavában a francia mester maga is elhatárolódik a – közelebbről meg nem nevezett – „hamis romantikától, amely nem átallt az igazi lábánál kiburjánzani”, és amely „a bűvészinashoz hasonlóan olyan – emlékezetében megragadt – cselekményszálakkal dobálózik, amelyeknek a titka sincs a birtokában.”¹⁴¹

Vörösmarty drámaelmélete mintha az arany középutat keresné Bajza és Henszlmann álláspontja között, amivel egyszersmind az *írott dráma és a színpadi előadás mediális különbségére is játékba hozza*. A dolgozat egyik leghomályosabb pontja a „színi hatás” és a „belső becs” megkülönböztetése, ami a nem-irodalmi színház felől nézve teljesen értelmezhetetlen álláspont:

Az eddig mondottakból, kivehető, hogy drámában sem a’ belső becs nem elegendő magában, a’ színi hatás hiányával, még kevesebbé a’ színi hatás belső becs nélkül, már csak azért sem, mert az valódiilag csak emez által tartathatik fenn ’s emeltethetik művészeti tisztaságra. A’ belső becs s’ tartalom legyen azon forrás, melyből színi hatás ered.¹⁴²

A „belső becs” minden bizonnyal a drámának elsősorban az olvasás, illetve az auditív befogadás terében feltárulkozó mediális dimenzióját jeleníti meg a szövegbe, szemben a

¹⁴⁰ Henszlmann ehhez még azt is hozzáteszik (aminek számunkra inkább a Kemény-esszék kontextusában lesz jelentősége): HENSZLMANN Imre, *Az újabb francia színiköltészet és annak káros befolyása a miénkre*, Regélő Pesti Divatlap tárcája, 1842, május 1., 274–276, május 5., 282–285, május 8., 291–293, május 12., 298–300, itt: 284–285. Kötetben: *Tollharcok: Irodalmi és színházi viták: 1830-1847*, szerk. SZALAI Anna, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 252–264, itt: 258.

¹⁴¹ Victor HUGO, *Előszó a Cromwell című drámához* [1827], ford. LONTAY László = Uő, *Válogatott drámái*, Európa, Budapest, 1962, 627–678, itt: 675–676.

¹⁴² VÖRÖSMARTY Mihály, *Elméleti töredékek* = Uő, *Összes művei*, XIV. i. m., 10–11. Ezzel kapcsolatban lásd még a 11–16. („A’ drámai tárgy”) és a 48–59. („A’ dráma’ belsejéről”) oldalakat is.

tekintet foglyul ejtésére szakosodott romantikus színdarabok dramaturgiájával. Aligha túlzás azt állítani, hogy ez a '30-as évek kritikai vitáira olyannyira jellemző szembeállítás évszázados hatással van a magyar drámaelméleti gondolkodásra. Ifj. Szász Károly csaknem 100 évvel később (amikor irodalmi színházról már aligha beszélhetünk) így értékeli a Nemzeti Színház megnyitása utáni fejleményeket:

Maradt ugyan az írók között még mindig sok híve annak az irányzatnak, amely különös súlyt helyez a színdarabok úgynevezett költői hatására, s ez a tábor a költői erővel bíró, a színpad sokirányú csábjának ellenállni nem tudó, de igazi drámaírói tehetség nélküli íróktól bizonyára világ végezetéig hemzsegni fog – ám a színpadi hatásra törekvést közönség és kritika – az idegenből, különösen franciából fordított darabok színszerűsége s a sikert még jobban biztosító kitűnő előadások nyomán – mind erősebben kezdte követelni, s az írók mindinkább igyekeztek szolgálatába lépni ennek a törekvésnek.¹⁴³

Vörösmarty *Elméleti töredékei* végső soron „gyakorlati tanácsok sorozata a dráma színszerűségének biztosítása és e színszerűségnek a költészet követelményeivel történő egybehangolása érdekében.”¹⁴⁴ Az ő nyomdokaiban Kemény Zsigmond nézett talán legkövetkezetesebben szembe a színpadi és az irodalmi mű (dráma helyett immár a regény!) poétikai és mediális különbségeivel. Az '50-es évek elején született művészeti tárgyú esszéi már lényegesen túlmutatnak a szűkebb értelemben vett esztétikai megfontolásokon a társadalom- és gazdaságtörténeti összefüggések irányában. Szövegökönómiai okokból ezekkel az összefüggésekkel a következő fejezetben foglalkozunk részletesebben.

A „könyvdráma” (avagy irodalmi dráma) mediális reflexiója igazán csak a századforduló után bontakozik ki, feltehetően német hatásra. E tekintetben ismét a fiatal Lukács György nevét említhetnénk, akinek a Kisfaludy Társaság 1907-es pályázatán első díjat nyert *A modern dráma fejlődésének története* című monográfiája folytatja azt a (Schlegelig visszanyúló)¹⁴⁵ reformkori felfogást, miszerint a dráma célja a tömeghatás, illetve (ez már inkább Lipps, Péterfy és Rákosi) a konzekvens, önkiteljesítő cselekvés elősegítése. Ezért poétikája maga a paradoxon: a legnagyobb hatást elérni a legkisebb tér-időbe sűrítve (vö. a goethei szimbólumfelfogással, ami Lippsre és Péterfyre is hat), adekvát előadási közege az ünnep. Ehhez kapcsolódik az opera és a „könyvdráma” problémaköre, méghozzá szorosan egymás kontextusában. Az opera a költői nyelv és a zene érzéki- ünnepélyes, nem kifejezetten (vagy kifejezetten nem) intelligibilis szintézise által gyakorol látványos és erőteljes hatást a

¹⁴³ SZÁSZ Károly, *A magyar dráma története, i. m.*, 89.

¹⁴⁴ SOLT Andor, *Vörösmarty dramaturgiája*, It, 1950/4, 75–87, itt: 77.

¹⁴⁵ „Hihetetlen, hogy mekkora erőt adó hatalma van annak, ha sok ember egyetlen bensőséges érzésben látható módon közösséggé alakul, olyan emberek, akik máskor visszavonulnak magányukba, és csak barátaik előtt nyílnak meg bizalmasan.” Ennek azonban – folytatja Schlegel – megvannak a maga veszélyei is (manipuláció, nemtelen hajlamok felszabadulása), ezért szükséges az erkölcsi szempontú állami kontroll. A. W. SCHLEGEL, *A drámai művészetről és irodalomról* [1809–1811] = Uő–Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, ford. BENDL Júlia–TANDORI Dezső, Gondolat, Budapest, 1980, 603–633, itt: 613 skk.

tömegekre, ezért – Lukács olvasatában – a klasszikus tragédia mentsvára. Lukács véleménye tehát e tekintetben teljességgel ellentétes a Nietzschejével, aki az operát – a művészi realizmussal és a pozitivista tudományossággal együtt – az euripidészi-szókratészi- aufklárista hanyatlásfolyamat, a mítosz és a zene eredeti egységének a szétválása és – ebből következő – elkorcsosulása keretében tárgyalja.¹⁴⁶ Megjegyzendő, hogy az operában már Schelling is a görög tragédia *mint* eszmei totalitás gyenge paródiáját látta.¹⁴⁷

Ha az opera Lukács szerint a klasszikus tragédia mentsvára, akkor a könyvdráma éppen a fenti bomlási folyamat terméke, a „kizárólag irodalmivá lett irodalom” menedéke: benne vált lehetségessé, hogy a közönség (mely immár elsősorban *olvasóközönséget* jelent) teljesen individuális módon, valódi társadalmi érintkezés és küzdelem (agón) nélkül is élvezhesse a színház izgalmát – mármint a saját fantáziájában.¹⁴⁸ A könyvdráma (illetve a drámai regény, novella és költemény) tehát egy olyan mediális-formai keretrendszert adott, amelyben a dráma „színháztalanítása” irányába ható irodalmi tendenciák (intellektualizálódás, intimitás és analízis, a lassú átalakulási folyamatok ábrázolása) megnyilvánulhattak (71–72). A könyvdráma így történetileg nézve egy olyan átmeneti stádium lenne a klasszikus tragédia és a modern színház között (ez utóbbi poétikai sajátosságát Lukács, s a nyomában majd Peter Szondi is az epikus-lírai elemek túlsúlyba kerülésében látja). Egy olyan médium és forma, amelyben még nem válik szét teljesen a színház és az irodalom, de szélsőségesen feszült viszonyba kerülnek egymással, s ebben a feszültségmezőben rajzolódnak ki élesen a két pólus mediális sajátosságai. Lukács – Babitscsal csaknem egy időben – a magyar irodalom nagy könyvdrámáiról is újszerű leírást ad, ezt azonban majd inkább az egyes művek értelmezése kapcsán tárgyaljuk részletesebben.

A fiatal Lukács átfogó szociológiai-esztétikai értékelése a könyvdráma problematikájáról (végső soron irodalom, dráma és színház változó viszonyáról) különösen annak fényében tűnik méltánylandónak, hogy a korabeli irodalom- és színházkritika alig reflektál erre a fejleményre, jószerével nem is érzékeli a problémát. Példának hozhatnánk erre Sebestyén Károly, az Országos Színművészeti Akadémia tanárának 1919-ben (!) megjelent

¹⁴⁶ „Zene és mítosz e szoros rokoni kapcsolatából adódik, hogy ha a kettő közül valamelyik elkorcsosul és romlásnak indul, a másik is fonnyadni kezd (...) az operában, akárcsak mítosz nélküli létünk absztrakt jellegében, a szórakoztatással süllyedt művészetben éppúgy, akárcsak fogalmak irányította életünkben a szókratészi optimizmus művészetellenes, egyszersmind létsorvasztó természete ismerszik meg.” NIETZSCHE, *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, i. m., 199–200.

¹⁴⁷ SCHELLING, *A művészet filozófiája*, i. m., 430.

¹⁴⁸ Lukács hangsúlyozza, hogy a könyvdráma eredetileg „csak a régi, színpadnak írt színpadból nőtt drámák fennmaradási formája volt. Most új kifejezési lehetőség lett belőle; fórum, amelyhez a közvetlen hatás be nem állta esetén apellálni lehetett. És mivel ennek szükséges volta mindig gyakrabban és mindig erősebben jelentkezik, és lehetősége, az olvasók számának folytonos gyarapodása miatt, mindig biztosabb lesz, mindig gyakrabban is merül fel, míg végre szinte kizárólagos formája lesz a drámai művek hatásának. LUKÁCS György, *A modern dráma fejlődésének története*, i. m., 71.

Dramaturgiáját, amely bár szintén hosszabb részt szentel a könyvdrámának,¹⁴⁹ ezt egész egyszerűen „nem színpadra szánt alkotások”-ként mutatja be (amelynek őseit Platón dialógusaiban leli föl), s értékelése más tekintetben is feltűnően egyoldalú: nélkülözi a színházzal való viszony tisztázását, és egyszersmind a modern dráma esztétikai fejleményeinek problematizálását is. A könyvdráma fő jellemzőjének az események lassúságát tekinti, noha a „dráma egyik léttörvénye a sietség” (sic!). Kifejti továbbá, hogy a könyvdráma „metafizikai kérdést” vet föl, s ezért „nem lehet meg a természetfölötti elem nélkül”, amelyet a „csodás elemek” láttatnak, emiatt azonban a színpadtechnikának, a díszlettervezőnek és a világosítónak óhatatlanul „föl kell mondania a szolgálatot”. A könyvdrámák (Faust, Manfréd) között említi *Az ember tragédiáját*, amiről egyáltalán nincs jó véleménye: a Föld szelleme például a színpadon torz és nevetséges hatást kelt, az egyes színekben előkerülő „ötven-hatvan filozófiai probléma” a néző számára teljességgel követhetetlen, „a menyeyei kar nem kelt illúziót pedáns négyszólamúságával”.¹⁵⁰ A végső értékelés lesújtó és fölényes: „Ezen az ismertségen [ti. a színpadra állított könyvdrámákon – H. G.] nyerhetett a közönség fél-művelt, tehát túlnyomó része, de sem a színpad, sem a drámai költemény nem nyert vele.”¹⁵¹

A másik oldalról Lukács drámakönyvével párhuzamosan már megjelennek a nem irodalmi színház első csírái is a magyar kritikai gondolkodásban. Említhetnénk például Vidor Dezső, a Magyar Színház (később az Operaház) rendezőjének *A színpadi rendező és munkája* című könyvecskéjét 1906-ból. A könyv kiindulása, hogy a rendező munkájáról „legfeljebb a műbíráló vagy a sajtóreferens szokott néhány odavetett szóban megemlékezni; a nagyközönség semmi vagy igen csekély, sőt maga a színésznép is általában téves, de legalább is fogyatékos felfogással bír róla.”¹⁵² A szerző ezért részletesen tárgyalja a rendező feladatait (szereposztás, „scenárium”, a személyzet munkájának összehangolása, a költségvetés, a próbák rendje stb.),¹⁵³ sőt a stílus kapcsán az írott dráma és az előadás közti kapcsolatrendszerre is körültekintően reflektál:

Az előadásnak azt a művésziesen következetes, minden zökkenéstől vagy eltéréstől mentes összhangját, mely egyrészt a darab szelleme és a szerző intenciója, másrészt az előadók játéka, jellemalakítása és a színmű scenikai beállítása között egységesen tudatos vezetés útján létrejött, s ezáltal az előadást az esztétikailag megnemesített valóságosság látszatával ruházza fel.¹⁵⁴

¹⁴⁹ SEBESTYÉN Károly, *Dramaturgia: A drámai műfajok elmélete és története*, Athenaeum, Budapest, 1919, 332 skk.

¹⁵⁰ *Uo.*, 333.

¹⁵¹ *Uo.*, 334.

¹⁵² VIDOR Dezső, *A színpadi rendező és munkája*, kiad. ifj. NAGEL Ottó, Budapest, 1906, 6.

¹⁵³ *Uo.*, 42 skk.

¹⁵⁴ *Uo.*, 44.

A modern dráma rendezése kapcsán még azt is említi, hogy amennyiben a rendező „egy szerencsés ötlettel vagy árnyalattal az író szándékát jobban kifejezni vagy egy alak jellemét határozottabban kidomborítani véljük, ne legyünk fukarok az ilyeneknek kieszelésére való igyekezetben.”¹⁵⁵ Ebből persze még erős túlzás lenne a „rendezői színház” koncepcionális jelenlétére következtetni a századforduló magyar színpadain. A kor legismertebb rendezője, Hevesi Sándor például (aki szerint „a rendező mindig az író helyett áll a színpadon”) még 1912-ben is meglehetősen elutasítással ír Max Reinhardt irányzatáról:

A világjáró színészvirtuózokat szinte érthetetlen módon kezdik kiszorítani a világjáró színpadi rendezők (...) Viszont nagyon kétséges, hogy ennek a problémának a megoldása Reinhardt útján keresendő-e aki a maga nagy erejével ránehezedik a színészre, s a színészi egyéniség rovására keresi az egységet és a stílust.¹⁵⁶

Annyi viszont a fentiek alapján joggal leszögezhető, hogy az irodalom, a dráma és a színház változó viszonyrendszerére való reflexió a romantika korától implicit módon a magyar drámaelméleti gondolkodásban is jelen van, a századfordulón pedig már explicit módon is az érdeklődés középpontjába kerül az irodalmi dráma és az előadás különbsége.

II. Bukott színdarabok, amelyek könyvdrámák lettek...

1. A politika színpada (Teleki László: *Kegyenc*)

Teleki László *Kegyenc* című öt felvonásos szomorújátékát 1841. szeptember 6-án mutatta be az akkor már több mint négy éve működő Nemzeti Színház. A mű mérsékelt sikerét jelzi, hogy a második előadásra csak a következő év januárjában, a harmadikra 1845-ben, a negyedikre pedig csak 1860-ban került sor – a nevezetes centenáriumi előadás volt a huszonötödik a sorban. Kritikai irodalmát tekintve azonban a *Kegyenc* előkelő helyet foglal el a reformkor reprezentatív magyar tragédiai között. A darab legfőbb érdekessége nézetem szerint az, hogy romantikus köntösbe bújtatva ábrázolja a politikai retorikai törvényszerűségeit. Egy irodalmi alkotáson „belüli” és „kívüli” politikai szempontok megkülönböztetése persze meglehetősen problematikus, hiszen végső soron mindkettő

¹⁵⁵ Uo., 48.

¹⁵⁶ HEVESI Sándor, *A színpadi rendezés = Uő, Az előadás, a színjátszás, a rendezés művészete*, s. a. r. STAUD Géza, Gondolat, Budapest, 1965, 318–324, itt: 318, 322.

feloldódik a szöveggé formálás poétikai aktusában; és mégis van különbség az olvasás terébe külsődleges politikai szempontokat (ideológiákat) bevonó referenciális megközelítés és a politika sajátos retorikai törvényszerűségeinek autonóm irodalmi művé formálása között. A jelen tanulmány így először arra tesz kísérletet, hogy a recepciótörténet „esztétikai” (azaz kimondva-kimondatlanul a mű esztétikai autonómiájának előfeltevésére utalt) és „politikai” (ami alatt most a referenciális olvasás hagyományait értem) szempontrendszereinek szálait egy kicsit szétbogozva újra rámutasson a két paradigmának a drámapoétika terében végbemenő szükségszerű összefonódására. Úgy gondolom, hogy ez a politikai-poétika az, ami Teleki *Kegyencét* – túl politikai rendszereken és esztétikai paradigmákon – máig érdekes darabbá teszi.

Ilyen szempontból érdemes röviden összevetnünk Teleki művét annak huszadik századi újraolvasásával, Illyés Gyula *Kegyencével* (1963, színpadon: 1968).¹⁵⁷ Ha Teleki drámáját ízig-vérig romantikus darabnak tartjuk, Illyését egzisztencialista jellegűnek kell mondanunk – hangsúlyozva a kettő összeolvadó horizontját a létérzékelést szimbolikusan megjelenítő időfelfogás és a diffúz transzcendenciaélményben való feloldódás („egzisztenciálé”) explicit vagy implicit igénye körül.¹⁵⁸ Különösen Valentinianus ontja magából az efféle (romantikus gyökerű) egzisztencialista közhelyeket: „Minden jó ölelkezés egy boldog kis halál!”¹⁵⁹ Egy a bizonyíték, hogy egyedüli lény vagyok: hogy mindenki magamra hagy”¹⁶⁰

Ekképpen Illyés reflektálttá teszi azt, ami Telekinél kimondatlanul marad, pontosabban szólva a romantikus keretrendszer (egész pontosan a melodramatikus sablon, amelybe a politikai cselekmény ágyazódik) magára vállalja annak kimondását. Illyés szerint Teleki „[e]gy gondolatot akart kifejezni” darabjával. „Azt, meddig lehet szolgálni egy abszolút monarchát, aki nem a közt szolgálja. Akinek nem az ember, hanem csak egy ember – saját maga – az eszménye.”¹⁶¹ Mármost nem hiszem, hogy Teleki a 19. században olyan fajta humanista eszményeket vallott volna, mint Illyés több mint száz évvel később, de ezen a különbségen most lépünk túl. Való igaz, hogy Teleki drámájának „eszméje”, ha van (jellegzetes logocentrizmus!), az egyéniség és az abszolút hatalom viszonyával áll kapcsolatban. De hogy fejeződik ki mindez? Egy romantikus bosszúban, a – szintén romantikus – self-made man mítoszában. Ezt értem azalatt, hogy a romantikus keretrendszer

¹⁵⁷ Főleg poétikai szempontból kísérte ezt meg legutóbb: TAMÁS Attila, *Illyés Gyula*, Digitális Irodalmi Akadémia, PIM, Budapest, 2012, 235–240.

¹⁵⁸ Vö. Peter GORSEN, *Az egzisztencializmus visszatérése a performance-művészetben = A performance-művészet, i. m.*, 115–127, itt: 115.

¹⁵⁹ ILLYÉS Gyula, *Kegyenc* = UŐ, *Drámák*, Szépirodalmi, Budapest, 1969, 270–379, itt: 294. A római szám a felvonásra, az arab szám a jelenetre utal.

¹⁶⁰ *Uo.*, 296.

¹⁶¹ ILLYÉS Gyula, *Kegyenc* = UŐ, *Drámák*, Szépirodalmi, Budapest, 1969, 270–379, itt: 276 (Előszó).

„magára vállalja” a mű „eszmei mondanivalóját”, s innétől a politikai retorika szabadon, a saját törvényszerűségei szerint érvényesülhet. S mit csinál Illyés? A már önmagában véve is meglehetősen kifacsart koncepciót (s e tekintetben ő maga idézi Rákosi Jenő nézeteit!) még tovább facsarja azzal, hogy Maxim(us) itt a saját feltétlen politikai lojalitásának lesz az áldozata. A romantikus bosszú (s a self-made man romantikus mítosza) még mindig „természetesebb” motiváció, mint ez az önemésztő hűség egy elvont eszme (ti. az állam) iránt. Bár lehet, hogy csak a kulturális konvenciók mondatják ezt velem, amelybe az előbbi jobban bevésődött, mint az utóbbi – a romantika és a totalitárius rendszerek bensőséges kapcsolatára például aligha kell külön felhívunk a figyelmet.¹⁶² Ugyanakkor ez a fordított motiváció Illyésnél, ahogy Telekinél is (lásd később) végső soron is a patriarchális társadalmi kódokhoz kapcsolódik, amit a kérlelhetetlenül őszinte Júlia mond ki a darabban (mármint Illyésnél), aki ekképp romantikus naivából igazi modern nővé, egész pontosan annak mítoszává lép elő. (S talán éppen ezzel őrződik meg és mentődik át ez a jellegzetesen romantikus mítosz-funkció). „Csak a munkádban hiess! Amit édesapád rád testált! »Rómának állnia kell«” – mondja ki Júlia ezt a keretigazságot Illyésnél.¹⁶³

Míthogy Illyés „modern” darabjának már nem áll rendelkezésére az említett romantikus keretrendszer, olykor elég akkurátusan kell kimondatnia hőseivel a mű világának konstitutív ideológiáját, ami nem tesz jót a politikai retorikának. „S valamiféle hit, becsület mégis arra hajt – hogy illúziótlanul, sőt „moráltalanul” is mentsem a menthetőt”¹⁶⁴ – magyarázza Maximus a saját motivációit, ami valóban nem a legjobb drámaíró technika. Ugyanennyire hihetetlen Maximus folyamatos eszményítése, aki végső soron a totalitárius rendszer feltétlen kiszolgálóinak prototípusa a műben. „Róma utolsó tiszta lángja”¹⁶⁵ – mondja róla Fulgentius, a jó barát Illyés darabjában, aki Telekinél szintén nagyon hamar a nagyszabású hatalmi játszma pusztá eszközévé degradálódik, itt viszont – a politikai reprezentációt tekintve megint csak nem túl hiteles módon – amolyan rezonőr szerepet tölt be. („Mint egy disznó” – ki merne ilyet mondani egy totalitárius rendszerben a despota melletti szobában, amelyet a fikció szerint is besúgok népesítenek be?). Az első rész harmadik képe, amelyben Sidón mágus látszólag meg akarja öletni Maximust, azonban miután Fulgentius az embereivel a segítségére siet, közli, hogy ő tulajdonképpen meg akarja menteni, a pribékje pedig nagy rajongója – legjobb esetben is Teleki *Kegyencének* paródiája. (Annak kifacsart logikáját parodizálná egy még kifacsartabbal?)

¹⁶² Ld. például Rüdiger Safranski romantika-könyvének vonatkozó fejezeteit: Uő, *Romantika–egy német affér*, ford. HORVÁTH Géza, Európa, Budapest, 2010.

¹⁶³ ILLYÉS, *Kegyenc* = Uő, *Drámák, i. m.*, 312.

¹⁶⁴ Uő.

¹⁶⁵ Uő., 285.

Szóval Ilyés drámája nem a politika világának ábrázolásában jeleskedik, de a *kölcsönös függőséggel jellemezhető emberi kapcsolatok* ábrázolása terén – a Telekitől átvett végletesen kifacsart logika és a következetesen végigvitt erotikus szimbolika révén – valóban maradandót nyújt. „Átvettelek, de mégsem vagy az enyém. Nekem nem az vagy, ami Maximusnak voltál.”¹⁶⁶ „A kormányzás már ilyen. Gyeplőkezelés”¹⁶⁷ – mondja az ágyasává tett Júliának. „Még beljebb növesztenek. [ti. a nők erényt a szüzességük védelmében – H. G.] S még beljebb. A „lelkükig”!”¹⁶⁸ A függőség itt nem a politikai, hanem elsősorban a magánéleti dimenzióban jelenik meg. Mint látni fogjuk, Telekinél a „közönséges” emberi kapcsolatok (a magánélet, a család világa) többnyire-egészében egy melodramát alkotnak, Illyésnél viszont éppen ezeknek ábrázolására kerül a hangsúly (igaz, hogy Illyés ezeket is többnyire Teleki drámájának kevésbé explicit motívumaiból bontja ki, mint például Palladius és mostohaanyja, Júlia bensőséges kapcsolatát). A hatalmi játszmák, a színpadi illúziókeltés, a romantikus self-made man bukásának metatörténete helyett Illyésnél mindenekelőtt egy házasság helyreállításának (elmélyülésének) metatörténetét olvashatjuk, így állítja vissza – modernebb változatban – a melodramatikus keretet.

Fontos kérdés, hogy vajon mennyire befolyásolja a recepciótörténet meglehetősen változékony érdeklődését és értékelését Teleki aktuális politikai megítélése. Annál is inkább, mert hiszen gróf Teleki László maga is gyakorló politikus – a reformkori főrendi ellenzék meghatározó alakja, 1847-től az Ellenzéki Kör elnöke, a forradalom és szabadságharc leverése után a Magyar Nemzeti Igazgatóság franciaországi megbízottja, majd a Kiegyezés előtt nevezetes öngyilkosságaig¹⁶⁹ a Határozati Párt vezetője – volt, így hagyatéka aligha vonható ki teljesen az ilyen szempontú értékelések alól. Ez az elsősorban referenciálisan értett politikai szerepvállalás a vezérfonala Kemény C. Gábornak *Kegyencről* írott tanulmányának is, amely azonban kiindulásánál fogva nem adhat választ arra a par excellence poétikai kérdésre: *hogyan* formálja Teleki a – kétségkívül első kézből vett – politikai tapasztalatait drámai, irodalmi műalkotássá? A mű „drámai alapeszménye politikai indítékának nyitjához” például a tanulmányíró szerint Teleki politikai karrierjének alaposabb feltárásán át vezet az út, a mű politikai szempontú „részletes elemzésére az elkészítendő Teleki-monográfia hivatott.”¹⁷⁰ Az említett Teleki-monográfia még ugyanabban az évben meg is jelenik,

¹⁶⁶ *Uo.*, 338.

¹⁶⁷ *Uo.*, 344.

¹⁶⁸ *Uo.*, 345.

¹⁶⁹ Részletesebben lásd: CSORBA László, *Teleki László halála: 1861. május 8. = Rubicon*, 2002/3, 45–50; DÁNIEL Anna, *Hamisítók: Teleki László halála* = *Liget*, 2002/8, 19–26; TARJÁN M. Tamás, *Teleki László öngyilkossága*, http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/1861_majus_7_teleki_laszlo ONGYILKOSSAGA/, elérési ideje: 2016. 08. 11.

¹⁷⁰ KEMÉNY C. Gábor, *Teleki László és a „Kegyenc” alapeszméje*, *ItK*, 1961/2, 125–139, itt: 137. Kemény kiindulásként Hevesi Sándor egy 1928-as *Bánk bán* és *Kegyenc* kiadáshoz írt tanulmányát idézi, amely szerint

szerkesztette és a bevezető tanulmányt írta: Kemény C. Gábor.¹⁷¹ A szerző tehát – amellet, hogy figyelemre méltó tudatossággal gyakorolja azt, amit ma szerzői önmenedzselésnek szokás nevezni – egy szélsőségesen referenciális megközelítéshez jut: a műalkotás politikumát a szerző politikai tevékenységéből vezethetjük le...

Habár a *Kegyenc* irodalomtörténeti recepciójának kérdezési iránya és intenzitása – különösen a viharos rezsim- és ideológiaváltásokat megélt 20. században – valóban nem függetleníthető teljesen a szerző (aki mellelleg politikus is) aktuális politikai megítélésétől, a mű recepciótörténete mégis egy inkább esztétikai szempontú véleménykülönbséggel kezdődik, amely a Bajza és a Vörösmarty véleménye közt feszül. E tekintetben mindenképp fontosnak tartjuk hangsúlyozni azt az alapvető *mediális* különbséget, amit az eddigi szakirodalom talán nem tudatosított eléggé: Vörösmarty a dráma– ősbemutató előtti – nyomtatott verziójából, míg Bajza a második színházi előadásból indult ki.¹⁷² S mivel ez a véleménykülönbség paradigmikus hatást gyakorolt a későbbi recepciótörténetre is, indokolt egy kicsit részletesebben megvizsgálnunk.

Vörösmartynak a nyomtatott szövegről¹⁷³ írott – ugyanakkor már a jövőbeni előadást is megelőlegező – kritikája két részben, az *Athenaeum* 1841. május 9-ei (55.) és május 11-ei (56.) számában jelent meg. A gyakorló drámaíró (háta mögött ekkor már a *Salamon király* című szomorújátékkal, *A bujdosókkal*, a *Csongor és Tündével*, a korabeli színpadon is nagy sikert arató, díjnyertes *Vérnásszal*, az *Árpád ébredésével*, a *Marót bánnal*, *Az áldozattal*, valamint a *Julius Caesar* fordításával) sokra értékeli Teleki művét – *legalábbis papíron*. A kritika első része voltaképpen a cselekmény ismertetése, ezért ezzel nem is foglalkozunk részletesebben. A második rész viszont azért (is) érdekes, mert Vörösmarty dramaturgiai nézeteiről legalább annyit elárul, mint magáról a szóban forgó darabról. A kritikus az „eszme” nagyszerűsége” mellett értékeli „azon gazdag erőt, képdús előadást, melly a’ művet végiglen érdekessé, ’s a’ költőnek félre ismerhetetlen hivatását kétségkívül teszi.”¹⁷⁴ A drámaírói jártasság mellett minden bizonnyal az előbb említett alapvető mediális különbségnek is köszönhető, hogy Vörösmarty – Bajzával ellentétben – sokat foglalkozik a darab belső arányaival, a jelenetek hosszával és dramaturgiai indokoltságával, „mert nem az

három legnagyobb klasszikus drámánkat – a *Bánk bánt*, a *Kegyencet* és *Az ember tragédiáját* – a politikum közös nevezője hatja át „nemzeti”, „világtörténeti” és „általánosan emberi” szinten. KATONA József, *Bánk bán*; TELEKI László, *A keyenc, Franklin Társulat*, Budapest, 1928, V–XII.

¹⁷¹ Teleki László *válogatott munkái*, I–II, szerk. és a bevezetést írta KEMÉNY C. Gábor, Szépirodalmi, Budapest, 1961. Bevezető tanulmány: 5–125.

¹⁷² SZÁSZ Károly már felveti ezt a szempontot, konzekvenciákat azonban nem von le. Vö. UŐ, *Teleki Keyence*, Budapesti Szemle, 1932/2, 181–194, itt: 184.

¹⁷³ TELEKI László, *Kegyenc: Szomorújáték öt felvonásban*, Heckenast Gusztáv, Pest, 1841. A hivatkozásokban a római szám a felvonást, az arab szám az oldalt jelöli.

¹⁷⁴ *Athenaeum*, 1841. május. 11., 886. („41” aláírással).

alapeszményben, az anyagban, egyedül csak a 'ruha' szabásában, a 'részek' elosztásában fekszik az ok, ha a 'mű érdemlett méltánnyal nem fogadtatnék...'”¹⁷⁵ A liberális színházi nevelőprogram éppen Vörösmarty által kidolgozott¹⁷⁶ koncepciója szerint (a színpadon ábrázolt bűn ellenszenvessé válik a nézőnek) akár erény is lehetne a *Kegyenc* kritikusra gyakorolt hatása: az „utálat, melyet ref. a' hős iránt nem érezni nem tudott”, és amely „nagyon csökkenté az az iránti részvétet”.¹⁷⁷ Vörösmarty azonban itt egyértelműen arra utal, hogy Petron Maxim alakja nem felel meg a tragédiával szemben támasztott „alapvető” (értsd: arisztotelészi) követelménynek, nevezetesen, hogy a hős érdekekkel bírjon a számunkra, tehát valamilyen énrészünk azonosulni tudjon vele. (Victor Hugo gonoszainak például mindig van valami jellegzetes, rokonszenves tulajdonságuk is). „A' nyelv erőteljes” – véli a kritikus, de azért itt-ott kifogásolja a „túlságos tömörség”-et is, a nehezen kimondható rövidítéseket, a germanizmusokat, a nyelvjárási variánsokat és a nyelvtani hibákat.¹⁷⁸ Vörösmarty a francia romantikus irányzathoz sorolta a darabot, közelebbről – a szükséges változtatások megtételének függvényében – Dumas *Caligulája* mellett említené azt.¹⁷⁹ (A darabot 1838-ban vitték színre Vajda Péter fordításában).

Bajza, aki a második (1842. januári) *színházi előadás* után ragadott tollat, Arisztotelészre hivatkozva utasítja el Teleki drámáját, minthogy a tragikus hatásmechanizmus gerincét képező „nálunk kiválóbbak” utánzása szerinte itt nem teljesül.¹⁸⁰ (Kérdés persze, hogy pontosan mit értett ezalatt Arisztotelész és Bajza, mert azért egy államcsíny végrehajtásához is szükséges van egy bizonyos fajta – leginkább hatalomtechnikai – kiválóságra). Hogy a „félelem” és a „szánakozás” (a phobosz és eleosz bevett fordításai a korban) valóban hiányoznak-e a *Kegyenc*ből, azt szintén nehéz volna objektíven megítélni, különösen egy 175 évvel ezelőtti előadás kontextusában. Jellemző, hogy Bajza a következő mondatban már Shakespeare-re hivatkozik, akinek a nevével szerinte szintén nem lehet Teleki darabját menteni. Mégpedig azért, mert a főhős jelleme következetlen, mi több, ellentmond „a' természet' örök, kétségbe nem vonható” törvényeinek – miért akarja a végén visszakapni a nejét, ha előzőleg ő maga szolgáltatta ki a kéjenc császárnak? (Sokszor ismétlődő érv a későbbi szakirodalomban). Bajza megenged azért egy elismerő kitételt: „Vannak egyébíránt e' műnek helyei, mellyek nem mindennapi erőre mutatnak és szerzőnek szerencsét ígérnek a'

¹⁷⁵ *Uo.*

¹⁷⁶ Vö. KERÉNYI Ferenc, *A régi magyar színpadon, i. m.*, 321.

¹⁷⁷ Athenaeum, 1841. május. 11., 886. („41” aláírással).

¹⁷⁸ Szellemes hírlapírói élc: „Ha Aëtius: Aëtnek, Petronius Maximus: Petron Maximnak irathatik, miért nem Cajus: Caj-nak. – A' szép zengésű, gyönyörű római nevek ezáltal képtelenül eltörpülnek”, 's fáj azokat így elcsúfítva kimondani. Illy törpült nevek már jelentik az ötödik századi Róma törpült szellemét, 's ha a szerző ezt akará az anglizált nevekkal jelenteni, ám legyen.” *Uo.*, 888.

¹⁷⁹ Athenaeum, 1841. május. 11., 886. („41” aláírással).

¹⁸⁰ Athenaeum, 1842. január 16., 111–112 (Szebeklébi aláírással).

költői pályán”.¹⁸¹ Ám ennek érvényességét a következő megállapításával rögtön vissza is vonja: „Hatása minden tetemes rövidítések’ dacára ma is gyenge volt”.¹⁸² A darab előadásának technikai részleteiről az ő közvetítéséből tudhatunk meg a legtöbbet, például azt is, hogy a Maxim szerepét alakító Egressy Gábor – szokásához híven¹⁸³ – erősen eltúlzott gesztusokkal játszott („erején fölüli kiáltozás és tagjai dísztelen vonaglása”).¹⁸⁴ Ami a Bajza szemében ékes bizonyítéka annak, hogy „a’ magyar színészek’ legjobbjai is művészi tekintetben csak természet’ fiai”.¹⁸⁵ Megjegyzendő, hogy a Bajza és Munkácsy János (a *Rajzolatok* szerkesztője) közt zajló színi vita középpontjában éppen a *természetes* fogalma állt, ami alatt Bajza a – mindennapin vagy művészietlenen felülemelkedő – feszesség nélküli, nem erőltetett játékot értette.¹⁸⁶ Erre gondolhatott tán Bajza akkor is, amikor a *Kegyenc*-kritika végén azt írja:

a’ művészi érdemeket nem lármáktól, nem a’ tagok’ vonagló mozgatójától kell mérni, hanem onnan, hogy bizonyos öntudatos mérséklet korláti közt csupa hanglegjtés által mit tud a’ színész kifejezni, mert a’ rámában a’ fő kép csakugyan maga a’ beszéd...¹⁸⁷

Bajza kritikája – ahogy a Vörösmartyé is – nagy hatást gyakorolt a későbbi recepcióra, a mű állítólagos gyengeségeire vonatkozó észrevételeinek említését még az amúgy kifejezetten affirmatív kritikák is szinte kötelezőnek tartották magukra nézve. Amint az a fentiekből látható, ezekben a kritikákban az esztétikai és irodalompolitikai szempontok jól megférnek egymás mellett: például a francia romantikus dráma és a természetes játéktípus esztétikai normául állítása irodalompolitikai állásfoglalásnak (is) számít az új Nemzeti Színház intézménye körül zajló polémia kontextusában.

A harmadik korabeli kritikus, bár ő írta a leghosszabb bírálatot összesen három részben, a *Regelő Pesti Divatlap* 1842-es évfolyamában,¹⁸⁸ nem hagyott igazán mély nyomot a szakirodalomban. Henszlmann Imre a kor egyik „legjellegzetesebb” (azaz legsajátosabb) kritikusa, aki elmélyült képzőművészeti ismereteit széles (értsd: nemzetközi) irodalmi

¹⁸¹ *Uo.*, 111–112.

¹⁸² *Uo.*, 112.

¹⁸³ Kerényi Ferenc is említi, hogy Egressy Gábor, aki rendszerint „az arisztokrata szereplőket alakította, jelmezben és játékban csaknem mindig megtoldotta a szöveget, egyértelműbben ellenszenvesre formálva őket.” KERÉNYI, *A régi magyar színpadon*, i. m., 419.

¹⁸⁴ Athenaeum, 1842. január 16., 112.

¹⁸⁵ *Uo.*

¹⁸⁶ „Szerencse, hogy némelly kritikuskaink’ tanításai nem lehetnek olly veszedelmesek fogamatjokban, a’ milly rosszak és hamisak elvökre nézve. Mi magyarok, kik a’ szépnek philosophiájával olly keveset törődünk, minduntalan a’ természetre hivatkozunk ’s ezt akarjuk kizárólag művészeink’ iskolájává tenni, ’s ehhez méregetjük a’ művészi szépet ’s feledjük, hogy magának a’ művészetnek is van természete...” BAJZA József, *Dramaturgiai és logikai leczkék magyar színbírálok számára*, Kritikai Lapok, VII, 31–145, itt: 70.

¹⁸⁷ Athenaeum, 1842. január 16., 112.

¹⁸⁸ Regelő Pesti Divatlap tárcája, 1842. január 12., 27–30; január 15., 37–39; január 19., 44–47.

látókörrrel és jellegzetes német kispolgári erkölcsiséggel ötvözi.¹⁸⁹ Petron Maxim kettős jellemét Henszlmann Hugo hősnőjéhez, a „természetes” anyai érzés és a képmutató reneszánsz udvari élet közt meghasonlott *Lucrezia Borgia*hoz hasonlítja – hozzátéve, hogy Maxim férjként és udvaroncként is kifogásolhatóan viselkedik.

Korunkban illy bánásmódot a’ politikában ugyan találunk, ’s olly ember, ki azt használja, utoljára új műkitétel szerint elmellőzhetetlenné válik: de vajjon ezen bánásmód összeférhet-e indulatos, szenvedélyes szerelemmel, ez más kérdés...¹⁹⁰

Teleki darabjában szerinte Júlia a „legsikerültebb”, a „valódi személyes jellem” (sic!), mert „benne a’ férje iránti szerelem erős kapcsolatban és viszonzásban áll gyöngéd nőiségevel”, mert „gyöngéd női a’ halált választani, midőn szégyen nélkül többé nem élhet”.¹⁹¹ Véleményem szerint erősen kérdéses, hogy a politika és a szerelem világának ábrázolása elválasztható-e olyan mereven egymástól, mint ahogyan azt Henszlmann – a korabeli polgárerkölcsi normák jegyében – Teleki darabjától is megkövetelné. Nem beszélve arról, hogy a nők „rendeltetésével” kapcsolatos társadalmi nézetek megerősítésével Henszlmann maga is kvázi politikai kijelentéseket tesz.

A politikai, mégpedig par excellence emlékezőpolitikai kiindulás (legalábbis annak embrionális, a személyes gyászról még nehezen leválasztható formájában) aligha vitatható el Salamon Ferenc magasztaló írásától, amely 1861 májusában, közvetlenül Teleki tragikus öngyilkossága után született. Az emlékezőpolitikai szándék itt – többek között – abban nyilvánul meg, hogy Salamon konkrétumok említése nélkül, de következetesen az ekkorra már kanonizálódott *Bánk bán* kontextusában emlegeti a *Kegyencet*.¹⁹² A hazai előzmények hangsúlyozása persze nem tartja vissza attól, hogy egy világirodalmi klasszikussal, a *Hamlet*tal is „összemérje” Teleki drámáját: amíg a dán királyfi szerinte egy tépelődő, mimóza lélek, addig Maxim célratörő, férfias jellem (!). A párhuzam a politika és a színház összetett viszonyrendszerének a tematizálása okán szerintem is releváns, még ha a részletekben nem is értek egyet Salamon jellegzetesen romantikus Hamlet-olvasatával, ami itt inkább csak a szerző nemzetkarakterológiájának poentírozását szolgálja. (Csakugyan olyan mimóza lélek

¹⁸⁹ Részletesebben lásd: KOROMPAY H. János, „Jellemzetes” művészet – „Jellemzetes” irodalom (Henszlmann Imre) = Uő, *A „jellemzetes” irodalom jegyében: Az 1840-es évek irodalomkritikai gondolkodása*, Akadémiai–Universitas, Budapest, 1998, 95–189.

SZÉLES Klára, *Henszlmann Imre művészetelmélete és kritikusai gyakorlata*, Argumentum, Budapest, 1992.

¹⁹⁰ Regélő Pesti Divatlap tárcája, 1842. jan. 12., 28

¹⁹¹ *Uo.*, 29–30.

¹⁹² „Volt a roppant gyászoló tömeg közt egy istennő, ugyanaz, ki Katona felett oly fájdalmas könnyeket hullatott (...) [Teleki] Műve 1841-ben jelent meg, midőn az egy »Bánk bán«-t kivéve min a drámában, mind költészetünk más ágaiban a szónoki dagály, a hazafiság hetvenkedő és pattogó phrasisai divatoztak. A »Kegyenc« ép oly külön álló tünemény e részben, mint »Bánk bán«, – mintha nem is e korban iratott volna.” Szépirodalmi Figyelő, 1861. május 30., 468–469.

lenne ez a Hamlet, aki egyedül felszámolja a trónbitorló Claudius udvarát, s akinek az útját ravaszabbnál ravaszabb csapdák és hullák szegélyezik?).

Kerényi a (vitézi játékok formai „shakespeare-izálásából” létrejött) krónikásdrámák között említi a művet, amelyek közös jegye a *hatalmi tematika*, amely azonban már nem az uralkodót mint a történelmi folyamatok allegóriáját állítja középpontba (vö. Benjamin jellemzésével a német szomorújátékról)¹⁹³, sőt még csak nem is az uralkodó is ember klasszikus problematikáját járja körül, hanem a *hatalomhoz fűződő különböző viszonyulási lehetőségeket*. Ehhez máris hozzá kell tennünk, hogy a *Kegyenc*ben az uralkodó (s az egész arisztokrácia, Maximot is beleértve) lealacsonyodása a római nemzet allegóriája, egyszersmind a magyarság egy múltba vetített jövőlehetősége, ahogy erre a két Livius-tól vett mottó és a dráma előszava is felhívja a figyelmet (az utóbbi ráadásul erkölcsi felmentést is vindikál a kor szigorú irodalmi-világnézeti normái alól a mű világának esztétikai státuszára való hivatkozással).

A hatalmi tematika és a korabeli kritikusok által is többször szóvá tett – következésképp az akkori drámai köznyelvtől feltűnően eltérő – sűrű, veretes nyelvezet a legkisebb közös többszörös a német szomorújáték, a *Bánk bán*, a *Kegyenc* és a francia klasszicista drámák¹⁹⁴ irodalmi mintája között. Az abszolutisztikus államberendezkedés a drámai kifejezést is merev nyelvi-formai keretek közé szorítja. A francia klasszicista drámák (s részben a német szomorújáték) rendkívüli művészi erejét éppen az adja, hogy ennek ellenére (vagy épp ennek révén) képesek voltak kifejezni az abszolutisztikus társadalmi-politikai keretekre jellemző belső feszültségeket azzal, ahogy a merev formákat retorikailag áthévítették, feszültté, érzékileg kifejezővé tették. George Steiner – a második világháború katalizmái után – a reveláció erejével fedezi fel magának a francia klasszicista szövegtörzset az angolszász kritikai gondolkodásban mindmáig uralkodó shakespeare-i drámaforma háttere előtt:

¹⁹³ A német szomorújáték „[t]artalma, igazi tárgya a történelmi élet, úgy, ahogy ezt a kor elképzelte” BENJAMIN, *A német szomorújáték eredete = Angelus Novus, i. m.*, 239. „Az uralkodó, mint a történelem első exponense, közel van ahhoz, hogy a történelem megszemélyesítéseként fogják fel.” (Uo.)¹⁹⁴ Így analogikus módon ő kell, hogy legyen a szomorújáték főszereplője, rendszerint a mártír vagy a zsarnok archetipikus szerepkörében. A szomorújáték eszmei terében a legrosszabb lehetőség a döntésképtelen hatalom (a történelem „elakadása”), amelyben a kor válságtudata tükröződik: habzsolása a világi javaknak, a túlvilág szertelen képekkel történő ábrázolása, amely így az evilágiságtól „tisztá”, vákuumszerű tér benyomását keltheti. Uo., 243.

¹⁹⁴ A francia klasszicista drámák közvetlen színpadi hatása Magyarországon elenyésző ugyan, irodalmi hatásuk azonban annál jelentősebb a 18. századi végén. Gróf Teleki Ádám-tól (Teleki III. László első feleségének édesapjától) maradt fent például a *Cid* első magyar fordítása (*Cid: Szomorújáték, melyet hajdan Corneille Péter francia nyelven készített, mostan pedig magyar versekbe foglalt gróf Teleki Ádám*. Kolozsvár, 1773), a budai származású Zechenter Antaltól pedig több Voltaire-dráma mellett a *Horatiusok és Curiatiusok* (1781). Péczeli József is sokat fáradozott a francia klasszicizmus hazai meghonosításán (*Szomorú játékok, melyek francziából fordítottak: Mérop és Trancedre Voltairétól, kötetlen beszédben*, Komárom, 1789). Vö. *A magyar irodalom története*, III (1772-től 1849-ig), szerk. PÁNDI Pál, Akadémiai, Budapest, 1965, 126. Ld. még ehhez: NAGY Péter, *A francia klasszikus dráma a magyar klasszicizmus korában*, ItK, 1943/2, 123–131; MADÁCSY Piroska, *Francia szellem a magyar reformkorban*, Juhász Gyula Tanárképző Főiskola, Szeged, 1992.

A nyugati irodalom politikai tragédiáinak ezek a drámák teszik ki a zömét. Shakespeare-nek is vannak tragédiái, amelyeknek erős politikai hátterük van, de úgy vélem, bennük nem jut teljes mértékben kifejezésre a politikai hatalom tragikus természete. (...) A formális megfogalmazás (a *tirade*) hajthatatlanná változtatja az elmét. A szavak olyan ideológiai ellentétekbe sodornak minket, melyekből nincs visszaút. Ez a politika alaptragédiája. Az elméleti jelszavak, közhelyek, szónoki absztrakciók és hamis ellentétek kerítik hatalmukba (az „ezeréves Reich”, „feltétel nélküli kapituláció”). A politikai viselkedés elveszti spontaneitását, és nem reagál többé a realitásokra. Összefagy a halott retorikus mag körül.¹⁹⁵

Steiner egyik szemléletes példája erre Corneille *Horatius*ának V. felvonása, amelyben a győztes Horatius-fivérek utolsó életben maradt tagja hirtelen felindulásból megöli Camille nevű lánytestvérét, amiért az – lévén az egyik legyilkolt Curiatius menyasszonya – nem fogadta kitörő ovációval a harcból visszatérő, diadalittas hőst. „Horatius valamiféle nyilvános emlékművé vált. Beszéde mint a trombitaszó: hangzatos és üres. Minden pillanatban heroikus absztrakciókat rángat elő, hogy igazolja az élet elpusztítását.”¹⁹⁶ Még öngyilkosságát is a hazafiság méltóságával ruházza föl: „Engedd, ó, nagy király, hogy karom ezt a vért / Áldozza híremért, ne pedig húgomért”.¹⁹⁷ Az abszolutista ideológia és politikai retorika halhatatlan ábrázolása a *Cinna*, a francia nyelvterületen hamar szállóigévé vált augusztuszi mondattal: „De bár zuditsa fel a poklot bosszura: / Magának is ura a mindenség ura.”¹⁹⁸

A *Kegyenc* egy lehetséges (általunk preferált) olvasata szerint nem más, mint a politikai manipulációk nagyszabású *allegóriája*. A politika pedig – ahogy Steiner is írta – elsősorban mindig retorikai teljesítmény. Ez az értelmezés különben – ha a fonákjáról is – már Rákosi Jenőnél megjelenik, aki a tragikummal épp ellentétesen működő „csodarendszerként”, a képmutatás magasiskolájaként írja le Teleki művét, majd mintegy a saját korára vetítve azt a politikai korrupcióról, prostitúcióról és a családi válságokról kezd értekezni, ami ebben az ironikus mondatban foglalható össze: „Társadalmunk jelszava: látszani nem lenni!”¹⁹⁹

Péterfy Jenő hangsúlyozza először a kockajáték-motívum poétikai jelentőségét, mondván, hogy a nevezetes jelenettől kezdve az amúgy is látens játékszenvedéllyel bíró Maximus csak „azon van, hogy Caesarnak ad oculos bebizonyítsa, hogy ő különb kockázó. (...) Innen van, hogy a szenvedélyes kitörések helyébe nála az ambiciozus játékos feszült nyugalma lép.”²⁰⁰ Érdekes, hogy ennek a motívumnak az irodalmi mintáját az általam ismert

¹⁹⁵ George STEINER, *A tragédia halála*, i. m., 53–55.

¹⁹⁶ *Uo.*, 55.

¹⁹⁷ Pierre CORNEILLE, *Horatius*, ford. KÁLNOKY László = *Klasszikus francia drámák*, gond. PÖDÖR László–SZEGZÁRDY-CSENGERY József, Európa, Budapest, 1964, 83–145, itt: 140.

¹⁹⁸ Pierre CORNEILLE, *Cinna*, ford. NEMES NAGY Ágnes = *Klasszikus francia drámák*, i. m., 147–208, itt: 206.

¹⁹⁹ „A szakadást jelleme, természete, lelkülete és cselekedetei közt, nem tölti be semmi kor, semmi idő, a legszörnyűbb se.” RÁKOSI Jenő, *A tragikum*, i. m., 160.

²⁰⁰ PÉTERFY Jenő, *A Kegyencz: Gróf Teleki László szomorújátéka* = *Uő, Összegyűjtött munkái*, i. m., 381–389, itt: 384.

szakirodalomból eddig senki nem fedte fel. Mérei Kálmán szerint, aki a *Kegyenc*-nek szentelt vaskos monográfiájában²⁰¹ a legalaposabb forráskutatást végezte, Teleki elsősorban Edward Gibbon brit történetíró 1776 és 1788 között keletkezett világtörténetéből (feltételezhetően annak német fordításából)²⁰² meríthetett, de mivel ennek narratívája több ponton is eltér a dráma cselekményétől, felvetődik, hogy a szerző esetleg más, kevésbé ismert történeti munkák (Millot 1772 és 1783 között kiadott világtörténete²⁰³ vagy Condillac világtörténete)²⁰⁴ művének bedolgozásával „ollózhatta” össze a dráma cselekményét. Kissé meglepő, hogy Gvadányi József 1797-ben megjelent népszerű világtörténete fel sem merül, noha ez is közli a történetet, mégpedig a dráma cselekményéhez nagyon hasonló narratívában.²⁰⁵ A drámapoétika szempontjából kulcsfontosságú kockajáték-jelenet forrásazonosításával eddig adós maradt a szakirodalom, pedig ez sem kitaláció: Antiochiai János 7. századi bizánci történetíró *Historia chronike* című nagy világtörténelmében szerepel, amelyből csak fragmentumok maradtak ránk. E fragmentumok Teleki korában a Claudius Salmasius szerkesztette *Codex Parisinus*-ban (1763), illetve annak angol átiratában (Cramer, *Anecdota Graeca e cod. mss. regiae Parisiensis*, II, Oxford 1839, 383–401) voltak hozzáférhetők.²⁰⁶ Annyit tehát minden bizonnyal kijelenthetünk, hogy a színpadi illúzió („játék”) drámán belüli önreflexióját, és ezzel a különböző értelmezési lehetőségeket

²⁰¹ MÉREI Kálmán, *Teleki László gróf „Kegyenc”-e*, Budapest, Franklin-Társulat, 1893, 209.

²⁰² *Gibbon's Geschichte des Verfalles und Unterganges des römischen Weltreiches*, übersetzt von Johann SPORSCHIL, Otto Wigand, Leipzig, 1837, 1167–1168, 1171–1173. Magyarul [már Teleki halála után]: GIBBON: *A Római Birodalom hanyatlásának és bukásának története*, ford. HEGYESSY Kálmán, kiad. RÁTH Mór, Pest, 1868, 228–294.

²⁰³ Németül: *Des Herrn Abt Millot Universalhistorie*, übersetzt von Wilhelm Ernst CHRISTIAN, Wien, 1794, IV, 186–188.

²⁰⁴ Németül: *Des Herrn Abts von Gondillac Geschichte der altern und neuern Zeiten*, übersetzt von Johann Christoph ZABUESNIG, Augsburg, 1781, VI, 329–330.

²⁰⁵ „Harmadik Valentiniánusnak az ő gonoszságai szint olly meg-rontók voltak, mint a’ Barbarusoknak az ő fegyverei. Ő magát otsmány henyélésre, és motskos hívságokra adta, és Maximusnak feleségét meg-is fertőztette, a’ ki nagy tekintetű Polgár vala, melly gazságaért bosszút kívánt rajta állani. Aetius tsak maga vala, a’ ki még az egész birodalmon tudott volna segíteni, de Maximus kétségessé tette ötöt Herácliusnak egy metzgettnek segítségével, mintha ő párt-ütésről gondolkodna, a’ mellyre Valentiniánus maga kezével meg-is ölte ötöt. (...) Már nem vólt senki, a’ ki Maximusnak ellent álhatott, hogy bosszúját Valentiniánuson ki ne töltse, hamar-is két katonák általa, és az Aetius baráttyaitól fel-bíztattatak Valentiniánus meg-ölésére, a’ kik meg-is ölék ötöt 30 esztendeig tartott uralkodása után az úgy nevezetett Martius mezején. Maximus leg-ottan-is magát Tsácsárnak ki-kiáltatta. Eudoxiát Valentiniánus özvegyét erővel el-ragadta, azt kívánván, hogy vele házasságra lépjen, sőt aztat mondotta nékie, hogy tsak hozzája viseltető nagy szeretetből ölette volna-meg a’ férjét. Fel-indúlt nagyon Edoxia, és Genzerichust hívta meg-szabadítására, és aztat ígerte nékie, hogy tsak segítsen rajta, maga fogja bé-vezetni Rómába. Ezen Vandalusok Királlya mingyárt katonáit hajókra szállíttatta, és meg-indúla vele. Meg-kutánna ízekre fel-kontzoltatott, és fel-szabdalt tagjai a’ Tiberis vizébe hányattattak.” GVADÁNYI József, *A’ világnak közönséges históriája*, IV, Wéber Simon Péter, Pozsony, 1797, 216–217.

²⁰⁶ Vö. Antiochiai János 200–201. töredéke = *The Age of Attila: Fifth-Century Byzantium and the Barbarians*, ed. Colin Douglas GORDON, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1960, 51 skk.

megalapozó, mintegy hermeneutikai prizmaként működő jelenet²⁰⁷ sem Teleki saját költői leleménye, hanem ügyes kompiláció eredménye.

A *Kegyenc* cselekményének kiindulási pontja egy politikai érdekházasság: III. Valentinian császár odaígérte lányát, Placidiát a tehetséges hadvezér, Aet fiának, Glaudentnek. Az érdekházasság egyrészt a dinasztikus politika alapja (ahol a testi-vérségi és a szimbolikus-jogi folytonosság elválaszthatatlanok egymástól), másrészt az érzelmek és a személyes szabadság elnyomása elleni romantikus tiltakozás közismert toposza is, ahol éppen ezt a hagyományos egységet bontja meg a politika világából mesterségesen kirekesztett (ám hiányával nagyon is jelen lévő) szerelem. A hercegnőt, bár politikai érdekből Aet fiához, Glaudenthez kell mennie, Petron Maxim Pallad nevű fiához fűzik gyöngéd érzelmek, amiről a befogadó az eljegyzési lakomán tanúsított viselkedéséből (rosszullétéből) értesülhet. (Gibbon munkájában Valentinianus halála után a lányát hozzákényszerítették Maximus fiához). A hercegnő megingása az éles szemű Aet figyelmét sem kerüli el, akinek jellegzetes reakciója („Semmi! hajlania kell vagy törnie – a mit választ?” – I/5) a politikai és a romantikus rend összeecsapását vetíti előre. Ugyanez a választási kényszer ismétlődik később Petron Maxim és a császár, a császár és Júlia, illetve Júlia és Petron Maxim viszonyában is. A hanyatló római udvar szélsőségesen átpolitizált és – ezzel összefüggésben – patriarchális berendezkedése tehát nem pusztán historikus „íz”, hanem a drámapoétika egyik kulcstényezője! Erre nemsokára még visszatérünk.

A *Kegyenc* nyitójelenete annyiban tényleg emlékeztet a *Bánk bán* nyitójelenetére, amennyiben mindkettő egy uralkodói udvar pattanásig feszült légkörét állítja elénk. A feszültségzóna középpontjában Katonánál egy erős akaratú nő (Gertrudis királyné) áll, akit a távozó lovagkirály (II. Endre) ruházott fel különleges hatalmi státusszal. Gertrudis drámai ellenfele – politikai és érzelmi síkon is – csak egy hasonlóan erős akaratú férfi lehet, akit a király hasonló jogkörrel ruházott fel. Valentinian udvarában a feszültséget nem az uralkodó erős akarata, hanem épp gyengesége teremti meg. Bánk bán a haza iránti kötelesség szent eszméjével palástolja személyes bosszúját is, Maximnál a személyes sértettség felszámolja magát a „hazát” is (vagy éppen a haza számolja fel önmagát, amennyiben ennek a romlott rendszernek a része maga Maxim is?). Az uralkodó itt voltaképpen egy báb, akit az alattvalói dróton rángatnak. A császár figyelmét az újabb és újabb szerelmi kalandok kötik le (kerítője a mindig készséges Heracles), miközben a hanyatló birodalmat minden oldalról támadások fenyegetik. „Ágyas, körszínház, lakoma – hidd el, főlebb nem emelkedik.” (I/9) – mondja a

²⁰⁷ Ezzel kapcsolatban lásd még: SZILÁGYI Márton–VADERNA Gábor, *Krónikásdráma, szomorújáték vagy a színpadi illúzió mechanizmusa? Teleki László: Kegyenc = Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor, Akadémiai, Budapest, 2010, 608–611.

saját buja világába zárkózó császárról a szenátor Avien. Az ősi római arisztokráciát páváskodó ficsúrok képviselik, akik a komikum állandó forrásai a műben: már első megszólalásukkal köznevetség tárgyává válnak, amikor – Heracles példáján felbuzdulva – a császártól hadvezéri pozíciókat kérnek. A befogadó minden pillanatban érzi, hogy tapasztalt udvaroncok szónokolnak a színen, akiknek még egy tivornya közepette is minden szava rejtett intenciókkal teli. Aet, az udvar erős embere például egy hivatásos szónokot megszégyenítő ügyességgel fojtja iróniába a Cézár képtelen rendeletét, amely az eunuch Heraclest (úgymond a haza érdekében tett szolgálatai fejében) szenátornak nevezi ki. „Jóízű furcsaság” (I/6) – reagál erre a diplomatikus Avien (gúnynyal); „Ez minden fogalmat túlhalad” (Uo.) – véli a kevésbé diplomatikus Maxim (szomszédihoz fordulva).

A drámai konfliktus *retorikai játszma*ként való értelmezését poétikailag Petron Maxim és a császár kockajátéka alapozza meg, amit Heracles talál ki, mivel jó udvaroncként ismeri a szenátor gyenge pontját: játékszenvedélyét. Nem szükséges a modern játékelmélet átfogó ismertetése annak konstataálásához, hogy a legszerencsésebb kimenetelű „win-win” (mindenki győz) végeredmény helyett itt a *par excellence* tragikus „lose-lose” (mindenki veszít) kimenetel valósul meg – minden bizonnyal nem függetlenül attól, hogy a császár (s így nyomában majd Petron Maxim is) cinkelt kockákkal játszik.

A dráma alapkonfliktusát jelentő *féltékenységi jelenettel* kapcsolatban (mert erről van szó) ismét fel szeretném hívni a figyelmet a patriarchális társadalmi kódok fontosságára. A császár csábítási kísérletéről magától Juliától értesülünk („Aljas szavak, mellyeknek kimondásuk is erkölcsöt sért, – jelentésük: fajtalanság! kerítés! Oh! nem, nem, még elmésebben aljasak – rima hitves, kerítő férj! mi ehhez képest a bérlelt édelgés szemtelenül tárt laka?” – I/23), aki ugyanakkor állítja, hogy a megbecstelenítésre végül nem került sor, az erényes asszonynak az utolsó pillanatban a kerti ablakon keresztül sikerült elmenekülnie a csábító karjaiból: „Semmi sem történt, min előtted s magam előtt pirulnom kellene. Csupán az ellenedi gyanú sujtott le; alacsony gyanú; de ő a gyűrűre mutatva esküdött. Azért ama kemény szavak” (I/25–26). (A császárnak ez a magánéleti kudarca egyébként akár uralkodói impotenciájának allegóriájaként is értelmezhető). Maxim, mint válaszából kiderül, semmit sem tudott az egésztől (holott a felesége, nyilván ismerve játékszenvedélyét, joggal hihette azt hitte, hogy ő adta el, mert a kockajátékon elnyert jegygyűrűvel vezették félre), és ezen Júlia megnyugszik: a világ rágalmaival mit sem törődve, vidéki birtokukon remélné folytatni „édes honi békénket” (I/27). A konfliktus alapja tehát egy olyan erőszak, ami (ellentétben a *Bánk bánnal*) valójában meg sem történt, de a felkorbácsolt féltékenységet már nem lehet lecsillapítani. A józan ész és a férfiúi önbecsülés (!) belső konfliktusának összetett

költői ábrázolása valóban figyelemre méltó. A kijátszott férj azt hiszi, hogy a felesége nem tartja őt elég erősnek a bosszúálláshoz, ezzel együtt a felelősséget is ráhárítja:

Kétkedel talán erőmben? de mit te túléltél, miért ne bírnám én is el, a férjfiu? S miért ne férne meg ennyi gyötrem, hol egykor elfért annyi boldogság? (...) (*közelit nejéhez s örülten vizsgálja*) Az ő lehelete, mely tiéddele egybevegyült! csókja helye ez a folt! itt nyugodtak karjai! Várnod kellett volna legalább, míg a jelek elmúltak. De mit szégyenled? csak rablott kegy volt; isten nem hivand ágyasnak! Ha! ha! ha!” (I/26).

A túlhevült képzeletű Maxim rettenetes bosszúra határozza el magát, nem törődve felesége figyelmeztetésével, miszerint „Csak bosszút ne Petron, ne azt a nehéz két élű pалlost, mely csupán istennek kezibe való, – s mely, midőn halandó daczolva nyúl hozzá, egy csapásra sújt le bűnöst és büntetőt!” (I/27–28). Ez eddig még mindig „csak” melodráma.

Ezen a ponton merül fel először komolyabban a darab öntükröző olvasatának a lehetősége is, amely – mint látni fogjuk – a fináléban is megerősítést nyer. Maxim ugyanis a következő szavakkal kommentálja a saját grandiózus tervét:

jelszava ez egy dicső játéknak, melyt én adandok mulatságul Rómának (...) hogy a nézők belei kimozdulandnak helyükből! Szökdelni, kerengni fog egy fejdelem egész időszaka hatalma s dicsével, míg elszédül s egyberogyik. Egy játék! hogy borzasztó meseként regélje azt egymásnak a maradék, hosszú viharos estéken! (I/29)

Teleki drámájában, habár ez az önmagával meghasonlott romantikus személyiségre épül, a nyelv folyamatosan aláaknázza az integráns (akár csak a következetes önmeghasonlásban integráns) személyiség lehetőségét. Közkeletűen szólva: Petron Maxim csak a hatalmi játszmák, a politikai intrikák retorikai labirintusban képes kivitelezni nagyszabású bosszúját – míg végül ő maga válik e labirintus két lábon járó allegóriájává.²⁰⁸

Maxim „Tökéletes tivornyai részeg bohózat”-nak (I/24) minősíti felesége elcsábítását, amire válaszul ő egy „ördögi komédiába” kezd

El van hát vetve a koczka! Emelkednem kell, hogy czélt érjek, magasbra, mint valaha kívántam. A teljes bosszú trónon vár reám. Jó! fölrohanok érte oda, a mint, ha nem lenné meg másutt, fölkeresném a vesztőpadon is. Az út mindenesetre egy egész borzasztó poklon vezet át. Pokol az? – nem, nem, több, elmésebb – lángba süllyedt éden (II/58)

Ez a nagy szenvedély persze elsősorban a melodráma felől lehet motivált, azonban a dráma éppen ezen a ponton vált át „politikai tragédiává” (avagy a politika tragédiájává). Az sem egészen Teleki költői leleménye, hogy a gátlástalan politikai intrikus – Machiavelliig

²⁰⁸ Vértessy Jenő – a századforduló „pszichológiai” antropológiájának talaján állva – Maxim elhibázott jellemével szemben meggyőzően érvel a *körülményeknek* a személyiségre gyakorolt hatásával: „Maximus is benn él korában, ő is beszívta a kor rothadt levegőjét. Bosszút akar és a bosszú eszközei galádok lesznek. Agyába bevésődik az utolsó, a mit józanul látott: a dorbézolás a catalaunumi csata után, a hol a császár koczkán elnyerte a feleségét.” VÉRTESY JENŐ, *Teleki László és a Kegyencz*, Egyetemes Philológiai Közöny, 1908/6–7, 417–427, itt: 423.

visszanyúló – zsánerfiguráját²⁰⁹ magával a sértett romantikus főhőssel szövi egybe. Már Vörösmarty is hasonló megoldással él az 1838-as *Marót bán* című bosszúdrámájában, de a szüzség igazi klasszikusa, Dumas *Monte Cristo grófja* csak a *Kegyenc* után három évvel jelenik meg. Maxim – tökéletes ószövetségi logikával – nem pusztán a császár személyén, hanem annak egész dinasztiáján akar bosszút állni, lévén őt is a családi békéjében sértették meg.

Itt kezdődik a politikai tragédia, avagy a politika tragédiája. A gyakorlott udvaronc minden történetet képes a saját bosszúja szolgálatába állítani. Sidón mágust a császár által megrendelt merényletkísérlet után arra kényszeríti, hogy helyette a császár *elméjét* mérgezze meg *laterna magica* segítségével. (Mintha csak Kittler példáját olvasnánk az „ellenreformáció” szolgálatába állított illúziószínházról).²¹⁰ A magukat kompromittáló udvaroncokat mindig *a saját szavaik alapján* tudja sakkban tartani. Az, hogy a hercegnővel titokban találkozó Pallad (Maxim fia) Glaudent (Aet fia) általi elfogatása egyáltalán jogi vita tárgyát képezheti (tudniillik arról, hogy a Palladot ért sérelem vajon magánbosszú-e vagy államügy), azt mutatja, hogy a darab Rómájában még létezik valamiféle jogrend, ami az udvari intrikák retorikai kötőanyagául szolgál. Maximnak az eset kapcsán eszébe jut, hogy ezzel be tudná feketíteni Aetet, az egyetlen embert, aki grandiózus bosszúja útjában áll. E megfontolásban persze éppen a közérdek és a magánérdek kerül szembe egymással, ami a szóban forgó jogi disputa tárgyát is képezi: „Nem Aet-e az, ki ezen elaljasodott kormánynak némi fényt ad, hősi dicsével? nem ő, ki útamba állana, bár mi terv kiviteléhez fognék?” (II/41).

Az új kegyenc eleinte csak a háttérből manipulálja az eseményeket, ám ahogy emelkedik a ranglétrán, egyre közvetlenebb részvevőjévé válik az eseményeknek. Retorikáját az állandó köntörfalazás, a féligazságok és koholt vádak ügyes adagolása jellemzi – mint számos nagy politikusét: „Róma van itt megsértve, nem én” (tudniillik Pallad elfogatása által – II/49), „Aet akarata azon sark, mely körül forog minden polgári jog, szabadság” (ő maga provokálja ki ezt a helyzetet azzal, hogy durván beleavatkozik az államgépezet működésébe – II/51)). Amit el akar érni, azt mindig a vitapartnereivel mondatja ki, így nyeri meg

²⁰⁹ „Elvetemült számításai annál nagyobb érdeklődést ébresztenek a fejedelmi és állami cselekmények nézőjében, minthogy ez nem csupán a politika gépezetének urait ismeri fel intrikusaiban, hanem egy antropológiai, sőt fiziológiai tudást is, amely lelkesedéssel töltötte el a nézőt. A fölényes cselszövő a megtestesült és akarat. Ebben a tekintetben megfelel egy olyan eszménynek, melyet első ízben Machiavelli rajzolt meg, s amelyet erőteljesen kidolgoztak a XVII. század költői és elméleti irodalmában, mielőtt még azzá a sablonná süllyedt, ahogy a bécsi paródiák vagy a polgári szomorújátékok cselszövőjeként lép a színre.” Walter BENJAMIN, *A német szomorújáték eredete = Angelus Novus, i. m., 279-280.*

²¹⁰ Vö. Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely Kiadó–Ráció Kiadó, 2004, 71–89.

szenátortársai támogatását is.²¹¹ Szenátortársa, a réalpolitikus Fulgent józanságával Maxim a hősi múlt ideáját szegezi szembe, a lázongóknak viszont éppen, hogy megfontolt, taktikus lépéseket tanácsol – mindig a saját céljának megfelelően. „Csodálatos, gúnyos félrefacsarás” – mondja ki erről a jellegzetes retorikáról Fulgent, de *ellenállni* neki ő sem tud.

Maxim – rövid megfontolás után – még feleségét is áruba bocsátja, mert ezzel nyerheti el leginkább a császár kegyeit, elterelve magáról a sértett férjet övező gyanakvást. Szélsőségesen patriarchális észjárása is jól belesimul az udvar általános légkörébe (lásd a már idézett kényszerházasság-jelenetet): „MAXIM *magában*. Mit vesztek végre? Már fertőzött testet?! A legbüszkébb egyházat percz szüleménye megszentlenítheti – hát a nőt? s ezt ki szenteli ismét föl?” (II/66). Ezek után mennyire hihető, hogy amikor „Caesar köpönyegbe burkolva” megérkezik, Maxim *magában* arról panaszkodik: „Érzem, fájdalom! még ember maradtam!” (Uo.) *A politikai tragédia immár maga alá temette a melodrámat.* (Ezzel kapcsolatban érdemes megfontolnunk Romhányi Gyula okfejtését is, aki szerint Maximban a szó patológikus értelmében „kettős személyiségű” hőst kellene látnunk,²¹² amely patológia pontos ábrázolása így már a modern lélektani dráma felé mutatna).

A harmadik felvonásban történik meg a nagy leszámolás előkészítése: Maxim elfogattja a provokátorok által felingerelt Aet magánlevelezését, és annak egyes darabjait ravaszul kompilálva átadja a császárnak (ősrégi politikai fogás). Majd bevádolja a hadvezért azzal, hogy légioit nem is a vendek, hanem Róma ellen készül vezetni (ez egyszerűen koholmány), ezért tér vissza még az ütközet előtt a városba (ez féligazság, hiszen ő provokálta ki a visszatérését azzal, hogy részben feltárta előtte a saját cselszövéseit).²¹³ A kegyenci hízelkedéssel párosult manipulatív, köntörfalazó retorika a kommunikációs partner felingerelt

²¹¹ „Nemeslelkű vagy, elfeleded önszemélyed megbántását; de emlékezzél meg arról, hogy nemcsak apa vagy, hanem polgár, s tisztviselő is, ki törvényvédelemre esküt tettél le, állj ellent szivednek!” – mondatja ki Cajusszal, amit hallani akar. (II/54)

²¹² Romhányi a dráma első vázlatára alapozza okfejtését, itt szerepel a következő monológ: „MAXIM: Ládd fejedelem, bennem két lény rejtezik, egy zajos, fényűző, dicsvágyó, ennek ő nem társa, mert ennek élettársra, milyen ő, nincs szüksége, ez cimborákkal megelégszik. Ő ezen ember zajos kacajjai és kedvesapongásai elől visszavonul és elrejtőzik, — de mikor ez a tobzódó lény bennem elalszik, egy másik ébred fel bennem, — szelídebb szeszélyű, csendesebb örömet, belső boldogságot kereső, ezen második valóságnak istene ő!” (I. fv. 1. jel. az eredeti kidolgozásban.) ROMHÁNYI Gyula, *Teleki László és Kegyence: II. A Kegyentől a szabadságharcig*, ItK, 1941/2, 139–153, itt: 143. skk.

²¹³ Ezt a taktikát Gibbonnál éppen Aetius alkalmazza: „Aetius már Valentinián anyjának uralma idején jeles szerepet játszott a birodalom életében, »a női kormányzat különös fontosságú előnyében részesült, udvarias és buzgó hízelkedésével megszálta a ravennai udvart, sötét terveit a hűség álcájával fedte el és végre ravasz összeesküvés által megcsalta úrnőjét és távoli versenytársát, mit aligha gyaníthatott a gyenge nő s a bátor férfiú. Titkon rávette Piacidiát, hogy hívja vissza Bonifácot Afrikából, Bonifácnak meg titkon azt tanácsolta, hogy ne engedelmeskedjék. Az egyiknek a rendeletet úgy tüntette elő, mint halálos ítéletet, a másiknak a visszautasítást mint jelét a lázadásnak, és midőn a hiszékeny és gyanútlan vezér saját védelmére a tartományt felfegyverezte, Aetius megtapsolta ügyességét, hogy előre látta a forradalmat, melyet saját hűtlensége idézett elő.«” Edward GIBBON, *A Római Birodalom hanyatlásának és bukásának története, i. m., 231.*

képzelőerejére apellál (erre Maxim előtt a saját féltékenysége lehet a példa), amit jelen esetben a hatalomféltés is motivál:

MAXIM Minthogy meg kell lenni – de, mint mondtam, távol tőlem, hogy igaznak erősítsem! – azt, miként a vendek beütése egyezés következte, csak ürügy volt katonasággyűjtésre, s a serget utnak indítandják Rómafelé, még eddig nem világos, de ránk nézve minden esetre vészes célból. (...) / Semmit sem szeretnék elődbe szabni. Kegyelem fejedelmi tulajdon, – örvendeztetne benned is. Találékony vagy; meglehet, akadsz általam nem sejdített szelídebb módokra. – Lelki erőre minden esetre lesz szükséged – légy hős! (III/84–85).

A legnehezebb feladat rávenni a nyúl szívű császárt arra, hogy demonstrálja hatalmát Aeton, de a manipuláció és köntörfalazás ezúttal is eléri célját. A hiúságában megsértett uralkodó reakciója megint csak jól illusztrálja a hatalom természetét, amelynek *ki se kell mondania*, elég a metakommunikáció szintjén jóváhagyni az állam szempontjából nélkülözhetetlen hadvezér elveszejtését (mindezt gyerekes duzzogás kíséretében):

CÉZÁR (*magában*) Meg kell hát lenni! (*Fenn, erőltetett bosszankodással.*) Bár itt volna már, a vétkes! a közös ellenség! ki engem s házam megcsufolta! Ne féljete, komolyan megmondom neki! nem kiméllem őt! rettegjen mérgemtől! (*Veri lábával a földet.*) (III/72)

A „Caesar pártütő elleni dicsőséges harca” (Maxim hívja így ironikusan – IV/108) közönséges orvgyilkosság.

Az új kegyenc a női szívek frontján is hasonló taktikát folytat: a császárnét például a hősszerelmes szerepében veszi le a lábáról, amiből akár a romantikus szerelem paródiája is kiolvasható (jellemző, hogy Gibbonnál és Gvadányinál Maximus egyszerűen megerőszkolja a császárnét):

MAXIM Büntét neked, mert érzéketlen vagy; nekem nem az. Ki emberi s isteni törvény ált kijelelt ösvényin megmarad; ki képes minden léptinél, a kötelességek, közviszonyok, aggodalmak tömérdek seregét egybeazonosítani, számolgatni: azt hiúság, önzés vezeti csak, nem szerelem. Mindent feledni egy érzetért, – erkölcsöt, vallást! mindent áldozni egy lényért, – helyzetet, becsületet, mint én: ez tesz igazán szeretni! (III/93–94)

Ahogy Maxim emelkedik a ranglétrán, cselszövényeit egyre nyíltabban folytatja. Az okvetlenkedő Heraclest is kiszorítva a nyeregből azt tanácsolja a császárnak, hogy a szenátust ivócimboráival, a piperkőc nemesifjakkal töltsse fel („...ily virgonc, kedvteljes társakhoz ők nem szoktak, hahaha!” – IV/108) rakjon új terheket a nép nyakába („Akkor élhetsz majd életet! A világ minden gyönyöre tiéd, s biralmad terített asztallá válik, melynek bármi étkeit kényedre ízelheted” – *Uo.*), a lázadásokat pedig nyers erővel verje le. Virgillel és Oresttel, a lemészárolt Aet párthíveivel szemben már nem is szükséges annyira óvatoskodnia, már-már nyíltan megszarolhatja őket. A *hatalom retorikáját* kitűnően ábrázoló drámapoétika finomságai közé tartozik például az is, hogy Maxim először tisztázza, hogy Virgil jóval

idősebb nála (MAXIM... Vigil! már koros legényke lehetsz te. E hajfűrtök veszti színüket. Tíz évvel idősb nálamnál, – nem? VIGIL Alkalmasint” – IV/112), s hogy Orest sem fiatalember már, ennek ellenére a jelenet végén mégis „fiaim”-nak szólítja őket, és ismét demonstrálja felettük hatalmát:

MAXIM Még egyet, fiaim! Helyzetünk bizonyos tekintetben egyforma: mind hárman szólhatunk; – másban különböző: nekem hinnének, – nektek nem. (*Kezét szájára teszi.*) E szerint intézkedjete. (IV/114)

Valentinian meggyilkolása előtt Maxim egy egész jeleneten keresztül úgy játszik a rémült, életéért könyörgő Caesarral, mint macska az egérrel, s közben még az elcsábított császárnét is porig alázta előtte. Ez a jelenet – különösen az egész darabra jellemző aktuálpolitikai áthallások fényében²¹⁴ – minden bizonnyal a reformkori színpad legdrasztikusabb fejezetei közé tartozik. A magam részéről a politikai-erkölcsi számon kérhetőség kijátszására irányuló taktikát is látok abban (vö. a dráma mottójával!), hogy a végső leszámolásra egy közismert Hamlet-reminiszcencia, a bűnös imája teremti meg az alkalmat, miközben a jelenet az ismert francia szállóigére („Le roi est mort, vive le roi!”) is rájátszik:

MAXIM (*ijedten magában*) Még utójára megtanul imádkozni! – Tovább nem késhetem! (*Caesarra rohan, s keresztüldöfti törivel.*) Szállj pokolba! (*Caesar hosszas fájdalomkiáltással földre rogyik s meghal. Közép ajtókon betódul egy csoport őrség, kik közt: Julian, Caustin, Avenar, Orest és Vigil.*)
MIND. Éljen Caesarunk! (V/142)

A dráma nagyobb részére jellemző körmönfont politikai retorika feltűnő ellentétben áll a magánéleti szál erős pátozásával. Amit azonban Bajza és a nyomában járó kritikusok többnyire nem tesznek szóvá, az az, hogy a dráma szövege maga is vaskos (ön)íroniával viszonyul ehhez a fejleményhez, amennyiben önmagát újra és újra a színpadi illúzió mechanizmusaként leplezi le.

MAXIM [Juliához] ...Ni ni! akaratlanul rendes színdarabot játszunk. – Te halvány szenvedő arcczal, mintha végső órád ütne; én a kétségbe esett férj, egybekulcsolt kezekkel! – csupa siralom – egy euripidesi utósó fölvonás. (V/147)

Maxim Juliához intézett kijelentéseit rendre patetikus, sablonos megnyilvánulások kísérik, ami a fentiek tükrében nagyon is tudatos drámapoétikára vall: „Te nemcsak meglepett – te

²¹⁴ „A dráma kidolgozásában végig *Császár* szerepel, a nyomtatásban tompul *Caesárrá* a név. A birodalombuktató, ellenséges elem *vend* néven lép fel, csak a kiadott szövegben homályosul vandállá. Pedig hát a Gaj Lajos-féle pánszlávizmus már a negyvenes évek előtt fellángolt a magyar egység ellen. A birodalom gyöngye, befolyásolható uralkodói: Ferenc, utána V. Ferdinánd egyaránt alkalmasak voltak az abszolutizmus szabadságölő szellemiségének meggyűlöltetésére. A besúgók, rendőrkémek kijátszására minden lehető módot megragadott a forradalmi szellem. Ilyen ókori keretbe szorított radikalizmus és korbírálat a *Kegyenc* eredeti kidolgozásának első felvonása, mely a nyomtatott szövegben sokat enyhült. Főképpen pedig a második felvonásnak egész második színe át meg át van szöve rejtett célzásokkal. Palladius elfogatásának egész tárgyalása burkoltan fedi a Lovassy–Kossuth üldöztetés törvényellenességét.” ROMHÁNYI Gyula, *Teleki László és Kegyence: II..., i. m.*, 148.

igazán beteg vagy! – Ó ez már csapás! ez számításom kívül esik! – Futok segítségért! / (...) hát ki mert volna így belé kontárkodni az én mívembe, melyt oly jól elrendeztem?” (V/147). És nem kifejezetten tragikomikus-e a hős – szintén a romantikus sablonokra rájátszó – önsajnálata is: „Nem, határa van a fájdalomnak is, – nekem jutott, mennyit csak ember elbír!” (V/149). (A századforduló tragikumfelfogásáról is sokat elárul, hogy Vértessy Jenő máskülönben kiváló elemzése itt egészen a főhős nézőpontjába helyezkedik).²¹⁵ Végül is miben áll az a határtalan fájdalom, amit a hősnek el kellett szenvednie? A császár megpróbálta elcsábítani nejét, akinek – saját állítása szerint – semmi bántódása nem esett, ő mégis úgy bánt vele, mint egy utolsó rimával, így végül az erényes hölgy megmérgezte önmagát. *Ez ismét a melodráma, ám ennek implicit politikai tartalma (a patriarchális rend) már tagadhatatlan.* (Ezt vetettük ellen korábban Henszlmann Imre olvasatának). Maxim végül még Pallad fiát is elveszíti, aki meg akarja akadályozni a császári palotát ostromló felbőszült tömeget abban, hogy kézre kerítse Júliát („Adjátok ki az ágyast! a szép rimát” – V/150). Maxim palotaforradalma tehát olyan jól sikerült, hogy az udvarban lefolyt eseményekről mit sem tudó plebs az egymással vetélkedő államférfiak helyett az egyedüli ártatlan szereplőt (a romantikus naivát) teszi meg bűnbaknak.²¹⁶ (A mediális csatornák zaja és a tudatos politikai manipulációja nyomán fellépő bűnbakkeresés szintén ősidők óta a politika világához tartozik). Mindezek után valóban nehéz lenne sajnálnunk a romantikus, nagy személyiséget, a „remek művész”-t (V/151), aki úgymond megcsalta önmagát, viszont – mint már említettük – több ponton is komolyan felmerül a dráma ironikus, öntükröző olvasatának a lehetősége. A dráma patetikus (ironikus?) zárójelenete mintha tudatosan hagyná nyitva ezt a kérdőjelet: „MAXIM *(kétségbeeséses sohajjal)* Egyedül! *(Kívülről tartós zaj: »Éljen Petron Maxim Caesar!«)* Ne gúnyolj Róma! (V/151). A politika és a színház összetett viszonyrendszerének az ábrázolása azonban – amint azt már a korabeli kritikák is egyértelműen mutatják – a színpadon követhetetlennek bizonyult, ezért is maradt *A kegyenc* „könyvdráma”.

²¹⁵ „Semmi se lehet sötétebb, lesújtóbb, tragikusabb, mint az utolsó jelenet. A *Bánk bán* vége, hol annyi megtört szív zokog föl, a hol a büszke, fényes nagyúr szinte agyontaposva, mégis élve marad a színen csupa gyászruhás szereplő között – ehhez a véghez képest csendes elégiai hangulat. A *Kegyenc*ben nincs főszemély, a kin ne gázolna által a tragikum nehéz szekere. És a mi ezután következik, arra még gondolni se jó. Az ország tönkretéve, fenyegető barbár hadaktól körülvéve s a trónon egy elrontott, eltiport ember. Csak a *Lear* királyban van ennyi keserűség, de ennyi vigasztalanság sehol.” Egyetemes Philológiai Közlöny, 1908/6–7, 425.

²¹⁶ Kerényi Ferenc ezzel a jelenettel szemlélteti az ún. Shakespeare-hatást, mely lényegében külső, formai változtatásokat jelent a korábbi vitézi játékokhoz képest. A római nép gyors felléptetése a színpadra ebben a jelenetben technikailag olyan bonyolultnak tűnhetett, hogy inkább ki is húzták a sűgőkönyvből, csak „zúgásuk hallik a palotába”. KERÉNYI, *A régi magyar színpadon*, i. m., 394.

2. A sors bábjai (Petőfi: *Tigris és hiéna*)

Petőfi egyetlen teljes szövegében fennmaradt színpadi műve, a *Tigris és hiéna* („Történelmi dráma 4 felvonásban”).²¹⁷ A költő a darabot 1846. január 5-én nyújtotta be a Nemzeti Színház drámabíráló bizottságához, amely azonban csak a drámaírónak nem jövedelmező bérletes előadásra fogadta el azt. A köztudottan sértődékeny Petőfi neheztelését csak tovább fokozták a darab próbáján történt méltatlan események, amelyekről Vahot Imre tudósít, meglehetősen szenzáció szándékával is:

Tigris és Hiéna című történelmi [színművét] mint ismert költőnk művét akarták adni a nemzeti színpadon, de midőn próbát tartottak belőle, midőn a színészek bizarr szerepeik, párbeszédek fölött gúnyosan nevettek, Petőfi oly dühbe jött, hogy színműve kéziratát a sűgő kezéből kikapta s azzal elrohant.²¹⁸

(A darab még így is jobban járt, mint a *Zöld Marci*, amelynek kéziratát Petőfi egy hasonló konfliktus után elégette, így erről csak az azonos című verse tudósít). A dráma végül 1847. június 2-án a költő patrónusainak közbenjárására – előadás nélkül – nyomtatásban megjelenhetett. Így lett „könyvdráma” a *Tigris és hiéna*, amiről Gyulai Pál is csak a – költőfejedelem egyéb érdemeinek kijáró – hűvös tárgyilagosság hangján ír:

1847-ben még egy új *Tigris és hiéna* című drámát adott ki, mely hasonlóképp nyom nélkül enyészett el. Visszautasított drámájáért sok gúnyt kellel elszenvednie. A lapok ékeskedtek, a Honderű valamelyik költője gúnydalt is írt reá. A sértett ambíciók, mihelyt rést találtak, mindjárt megbosszulták magokat rajta. Természetesen ő sem maradt adós. Az öt pártoló lapok is felszólaltak. Miatta örök perpatvar volt, azonban e viták széptani tekintetben csekély becsűek.²¹⁹

A darab színpadra állításának előzménye Metzl Hugó műpártoló kolozsvári polgár 1876. január 26-ával induló cikksorozata (*Dr. Gyulai Pál, mint a Petőfi-irodalom megalapítója*), amelynek február 17-ei számában a szerző kesztyűt dob Gyulainak, amennyiben szerinte „felületes eljárás brevi manu elítélni az ilyen mindenesetre genialis darabot. (...) Vannak ugyan nagy nyavályai e műnek; de szeretnénk ezekről a színpad előtt itélni, látni, hogy mennyire hátrányosak a praxisban is a theoreticailag felösmert hibák. (Különösen a sok »Változás« is.)”²²⁰ A szent cél érdekében Ecsedi Kovács Gyula rendezésében végül nagy beharangozás közepette – jellemző, hogy a kritikus a *költő* és a *hazafias* Petőfire hivatkozva

²¹⁷ PETŐFI Sándor, *Tigris és hiéna: Történelmi dráma 4 felvonásban*, Emich Gusztáv, Pest, 1847. A hivatkozásokban a római szám a felvonást, az arab szám az oldalt jelöli.

²¹⁸ VAHOT Imre, *Emlékiratai*, Khór és Wein, Budapest, 1881, 253.

²¹⁹ GYULAI Pál, *Petőfi Sándor és lírai költészetünk* = Uő, *Válogatott művei*, I, Szépirodalmi, Budapest, 1956, 233–280, itt: 253.

²²⁰ Magyar Polgár, 1876., február 17., oldalszám nélkül (címlap és a következő oldal).

mentegeti a darabot²²¹ – 1883-ban Kolozsvárott létre jött az ősbemutató, összesen három előadás, november 3–4-én és december 27-én. A közönség reakciója átlagos, a műítés csak a zenét és az éneket érzi soknak, sőt „jóformán teljesen fölösleges”-nek. S bár szerinte „[e]lő kell adni ezt a darabot a budapesti nemzeti színházban is”, megállapíthatjuk, hogy a mértékadó fővárosi kritika egyáltalán nincsen tőle elragadtatva.²²² Még Beöthy Zsolt is tollat ragadott, hogy a *Pesti Napló*-ban tiltakozzon a kolozsváriak képtelen ötlete ellen (s persze épp Petőfi kultusza nevében!), hogy ezt a „képtelen lázálm”-ot Pesten is bemutassák. „Ő csak diadalkocsin jelenhetik meg előttünk; a színpadra pedig úgy vonszolták fel. Ez tiszteletlenség iránta; megsértése kegyeletünknek és izlésünknek.”²²³ Nem tartom kizártnak, hogy Beöthy cikkének is van köze ahhoz, hogy a darabot a harmadik előadás után Kolozsváron is levették a színpadról. Ecsedi Kovácsnak mindenesetre nem szegte kedvét az elmarasztaló kritika: már a következő év március 27-én – a saját utolsó vendég- és jutalomjátékaként – előadta újra a darabot a Debreceni Színházban.²²⁴

A már említett Metzl Hugó (akinek tehát szervezőként kulcsszerepe van a mű színpadra állításában) az ősbemutató után nem fukarkodik a dicséretekkel.²²⁵ Szerinte a *Tigris és hiénát* „a magyar királyság apotheosisának” lehetne nevezni (Saullal mint bibliai alakokkal!), és azt jósolja, hogy a darab még külföldön is sikeres lesz. Habár ez a kritikátlan lelkesedés nyilván inkább a helyi Petőfi-kultusznak szól (Metzl hiányolta is „Brassai bácsi”-t a közönség soraiból), van azért egy találó megállapítása is: Shakespeare-hez hasonlóan (ki máshoz?) „Petőfi is csak úgy lapdát játszik néző szívével majdnem egy és ugyanabban a pillanatban a legkedvesebb paradicsomi idyllből a legkegyetlenebb pokoli lázba rántva.” E tekintetben azonban Beöthynek adhatunk igazat, miszerint ez a mű „a legtulzóbb francia romantika hatása alatt termett (...) Benyomásunk lépten-nyomon a komikumba csap át.”²²⁶

Valóban, a *Tigris és hiéna* olyannyira túlzásba viszi a melodráma- és a történelmi tragédiapanelek kiaknázását, hogy az már-már az irányzat paródiájának is tekinthető. (Szubjektív megítélés kérdése persze, hogy mi az, amit a romantikus tragédiák égőve alatt már

²²¹ „És az, hogy a *drámaíró* nem tudott tárgyának, gondolatainak elég jó és elég hatásos *külső formát* adni – csak az okvetlenkedő kritikus előtt semmisítheti meg azon előnyöket, melyekkel a *költő* és a minden ízében *magyar hazafias* érzések által hevített Petőfi genialitása még e látszólag gyenge színpadi művet is jelentékeny értékűvé tette.” Magyar Polgár, 1883. november 6., 4.

²²² „A kísérlet minden esetre érdekes volt; megnézték kétszer egymás után elegenden, meg is tapsolták egyes részleteit; de drámai benyomást alig tehetett. Sem cselekvénye, sem jellemfestései nem olyanok, hogy az igaznak hatását tehetnék. Egy nagy lírai költő fantasztikuma oly téren, melyre nem termelt. Hiába teszi tehát egyik-másik azt se tudja mért lelkesülő toll a budapesti nemzeti színház kötelességévé a »Tigris és hiéna« előadását: elsőrendű műintézet nem tekintheti feladatának azt demonstrálni, hogy a nemzet legnagyobb lírikusa a történelmi dráma terén milyen torzszülöttet hozott létre.” Fővárosi Lapok, 1883. november 7., 1662.

²²³ Pesti Napló, 1883. november 7., 1. („Beöthy Zsolt” aláírással).

²²⁴ Az eredeti színlapot lásd a Debreceni Egyetemi Könyvtárban, helyrajzi szám: Ms. Szín 1884. Online is elérhető: <https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/184491/bibPLA885.pdf>

²²⁵ Magyar Polgár, 1883, november 6., 5. („M. H.” aláírással).

²²⁶ Pesti Napló, 1883. november 7 = uo., 1.

túlzónak érzünk). E dramaturgiai sablon jellemzője egy család középpontba állítása, amelynek a közös múltjában valami szörnyű bűn lappang, ami sok váratlan fordulat után végül napvilágra jön;²²⁷ e kompozíciót követik Vörösmarty *Marót bán* [1838] és *Az áldozat* [1840] című darabjai is.

Kerényi Ferenc utolsó könyvében, a legújabb Petőfi-monográfiában a legapróbb részletekig adatozta Petőfi és a színház kapcsolatát ahhoz az értelmezési hagyományhoz kapcsolódva, amely a költőben – a fogalom kiterjesztett értelmében – nagy lírai „szerepjátszót” lát, aki ezt a színpadias „alakoskodást” nemcsak hogy tudatos poétikai elvvé emeli, de még az üzletpolitikai megfontolásokkal is képes összeegyeztetni.²²⁸ Kerényi részletesen feltárja Petőfinek a színházzal való kapcsolatát, kiemelve Egressy Gábor hatását, aki főleg a korban népszerű „jól megcsinált színdarabokban” játszott (például a legendás *Keanben* vagy *Garrick Bristolban*), amelyekben „a színészt alakító színész úgy váltogatott több játszott szerepét, hogy közönsége sem ismert rá beléptekor.”²²⁹ Kerényi Ferenc a dráma lehetséges forrásainak tekintetében is alapos kutatást végzett – ámbár a Zsigmond korával kezdődő Thúróczykrónikában sem Kálmán, sem pedig II. Béla királyról nincsen szó – ellentétben a *Képes krónikával*.²³⁰ Az Anjou-ház legitimitását – az Árpád-házzal való jogfolytonosságát – szem előtt tartó *Képes krónika* egyszerű tényként mutatja be Kálmán király orosz feleségének házasságtörését, ami miatt Kálmán királynak törvény szerint *el kellett* bocsátania őt).

Kerényi mindent egybevetve nem túl pozitívan ítéli meg a darabot.²³¹ P. Müller Péter a lírájában megnyilvánuló drámaiságot jellemzőbbnek tartja, mint drámáját.²³² Szigethy Gábor

²²⁷ „Forrásain Petőfinek azonban sokat kellett változtatnia, hogy eljusson a francia romantika egyik kedvelt dramaturgiai sémájához, a körbekomponált melodrámaéhoz.” KERÉNYI Ferenc, *Petőfi Sándor élete és költészete: Kritikai életrajz*, Osiris Budapest, 2008, 206–209.

²²⁸ *Uo.*, 55–56. Vö. HORVÁTH János, *Petőfi Sándor*, Pallas, Budapest, 1922, különösen: 29–132 („A lírai szerepjátszás kora: 1842–1844”). MARGÓCSY István, *Petőfi Sándor*, Korona, Budapest, 1999 (Horváth pszichologizáló s eszmetörténeti jellegű szerepjátszás-fogalmának újraolvasása: *Uo.*, 87). Újabban (tág elméleti kitekintéssel): P. MÜLLER Péter, *Petőfi Sándor versben élő színháza = Színház, dráma, irodalom: Tanulmányok a 70 éves Nagy Imre tiszteletére*, szerk. TÓTH Orsolya, Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, Pécs, 2010, 201–211.

²²⁹ KERÉNYI Ferenc, *Petőfi Sándor élete és költészete*, i. m., 55–56, itt: 56.

²³⁰ „[Kálmán] király másodsorra Oroszországból vette feleséget. Ezt elbocsátotta, de nem indulatos meggondolásból, hanem mert házasságtörésen érte. Tudatában volt ugyanis, hogy írva van: „Akiket az Isten egybekötött, ember szét ne válassza” – tudniillik a törvény ellenére, és ok nélkül. Ezért nem is ő vált el tőle, hanem a törvény választotta el tőle azt, akit vádolt a bűne, elítélt a vétke, és nyomorba taszított gonosz cselekedete. A törvény küldte tehát vissza a földjére. Ez házasságtöréséből Borisz nevű fiát szülte. Borisz pedig Kálmánt nemzette.” *Képes krónika* (Milleneumi Magyar Történelem-sorozat: Források), ford. BOLLÓK János, Osiris, 2004, 97 („A dömösi egyház építéséről”). Ez az asszony a valóságban Eufémia nagyhercegnő lehetett, Predsláva a megvakított Álmos herceg felesége, vak Béla király anyja. (Ld. a *Képes krónika* jegyzetét). További lehetséges források Virág Benedek: *Magyar Századok*, Horváth Mihály: *A magyarok története*, Czuczor Gergely: *Aradi gyűlés* című hősköltemény (ennek I. éneke tudósít a „Predzlava-szülte Borics”-ról [1828-ban önálló kiadás, 1836-ban gyűjteményes kötet]). Predsláva alakja Szigligeti *Troubadur* című szomorújátékában is szerepel [1840] – nem mellékes, hogy Petőfi Székesfehérvárott maga is játszott a darabban. KERÉNYI Ferenc, *Petőfi Sándor élete és költészete*, i. m., 206–207.

²³¹ „A neves előképek – Shakespeare mellett Katona József *Bánk bánjának* szövegszerű ismerete is kimutatható – és a francia tucatdrámák adta, kipróbált szerkezeti séma ellenére Petőfinek nem sikerült jelentős drámát alkotnia:

viszont részletes és szellemes elemzéssel támasztja alá, hogy a *Tigris és hiéna* nem egyszerűen másolja, hanem egyenesen *ironizálja* a francia romantikus tragédiákat, s mint ilyen, nagyon is progresszív és különleges alkotás.²³³ Különösen feltűnő szerinte a *Titus Andronicussal* való stílári hasonlóság, amely „rémdráma” a szinte már komolytalanul véres és eltúlzott jeleneteivel (a kezeitől és nyelvétől megfosztott Lavinia csonkjaival egy bottal írja a porba az őt meggyalázók neveit...) nagy fejtörést okoz a Shakespeare-kutatóknak, mivel jócskán túlszárnyalja még az Erzsébet-kori véres bosszúdrámák (Kyd, Webster, Tourneur műveinek) hatásvadász poétikáját is. Géher István szerint ez a színdarab elsősorban Seneca hatása alatt készült „vizsgadarab”, mely

könyvműveltséget parádéztat fölényes bábszínházi tudással. (...) A rémhistoria és a bohózat mintegy parodisztikus segédletként szolgálja a krónika értelmezését. Ha eltávolítjuk belőle az isteni gondviselést, abszurd drámává redukálódik a történelem: az emberek felfalják egymást... Költői gondolatok; született költő látja ilyen pofonegyszerű metaforákban a világot.²³⁴

Talán Petőfi is valami hasonlóval kísérletezik 250 évvel később a francia romantikus színpadról tucatjával importált sors- és történelmi tragédiákkal.²³⁵ Tény, hogy a szintársulatok műsorának gerincét ekkoriban melodramákból, sors- és rémdramákból állt, olyan sztereotip alakokkal, amelyekre nem igazán alkalmazható a személyiség modern fogalma.

A polgár (...) Énjének destabilizációjától félt, és a tucattrámák abban játszottak fontos szerepet, hogy megszabadulhasson ettől a kízó érzéstől. Következésképpen a sors- és rémdramák hősei a legborzasztóbb gaztetteket követik el: meggyilkolják apjukat és testvérüket, vagy éppen vérfertőző kapcsolatban élnek.²³⁶

Mindez összefügg a 19. század elején kialakult új személyiségképpel, amely már nem a jellegzetest, a közöst, a természeti alapot látta az egyes emberben, hanem a többnyire külső erőkkel indokolt különbözőséget, mely félelemmel töltötte el. Úgy vélték, hogy

a személyiséget nem lehet cselekvő módon irányítani; olykor a körülmények más-más megjelenési formákat kényszeríthetnek ki, amivel destabilizálhatják az ember énjét (...) a külső megjelenés különböző formái álarcok, és a mögöttük rejtő embernek megvan az az

ehhez szereplőit túlságosan is sugallt indulataik mozgatják, lélektani motiváció helyett. Hatásosat sem: ehhez dramaturgiai hibáit kellett volna kiküszöbölnie.” KERÉNYI, *Petőfi Sándor élete és költészete*, i. m., 208.

²³² P. MÜLLER Péter, *Petőfi Sándor versben élő színháza = Színház, dráma, irodalom*, i. m., 208.

²³³ „Shakespeare hőse azt mondja: *kell* – és cselekszik, keresztülvereksz magát számtalan akadályon, végül trónra jut; Petőfi hőse azt mondja: *kelllett volna* – és kicsúszik a kezéből az áhított hatalom. Petőfi hősei szándékaikról mesélnek, elképzelt cselekedeteiket mérlegelik, légvárakat építenek, s közben sodródni az eseményekkel...” SZIGETHY Gábor, *Shakespeare-t olvasó Petőfi*, Magvető, Budapest, 1979, 54–55.

²³⁴ GÉHER István, *Shakespeare*, Corvina, Budapest, 1998, 181–185, itt: 182.

²³⁵ A sorstragédiák mintapéldányai a régiókban Müllner *A vétek súlya* és Grillparzertől *Az özanya* című drámája, a magyar drámairodalomból pedig Gombos Imre *Esküvése* vagy Kisfaludy Károly *Stibor vajdája*, de ez a színjátéktípus hatott Vörösmarty Mihály *Vérnász* és *Marót bán* című drámáira is. Vö. *Magyar Színházművészeti Lexikon*, főszerk. SZÉKELY György, Akadémiai, Budapest, 1994, 698.

²³⁶ Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. KISS Gabriella, Jelenkor, Pécs, 2001, 418.

illúziója, hogy ő független és szilárd jellem, valójában azonban a pillanatnyi külső megjelenési formák foglya (...) Nincs álruha, minden álarc egy-egy arc.”²³⁷

E szövegtörzs fontos jellemzője a véletlenekre épülő poétika. Amint arra Fodor Géza egy jeles tanulmányában felhívja rá a figyelmet, a *véletlen poétikájának* számos technikai megoldása alakult ki a nyugati irodalomban, amelyek Arisztotelész óta elsősorban arra keresik a választ, hogyan reagáljunk a *korlátozott tudásból származó* tragikus tévedés (*hamartia*) fenyegető lehetőségére. Ezen a variációs skálán értelmezhető adekvát módon (mintegy a keresztény Gondviselés hit és a felvilágosodás ismeretelméleti optimizmusának ellentétéként) a francia forradalom kedvelt színjátéktípusa, a melodráma, és a vele műfajilag rokon, a 19. század első harmadában kialakult német végzetdráma poétikája is, amely minél nagyobb távolságot, feszültséget igyekszik teremteni a „vélekedés” és a „történés” pólusa között, azaz minél több és minél esetlegesebb véletlenül keresztül próbálja érvényre juttatni azt a belátást, hogy a Végzet elkerülhetetlen. A melo- és a végzetdráma ekképp már a romantikus tragédia, illetve a 19. századi „komoly opera” (opera seria, tragedia lirica, melodramma) poétikáját készíti elő.²³⁸

Ezzel kapcsolatban ismét hangsúlyoznunk kell, hogy a romantika szélsőségeit nem könnyű elválasztani önnön paródiájától, hiszen az előbbi már eleve magában rejti az utóbbit. Ez különösen jól látszik a *Tigris és hiéna*, illetve a vele csaknem egykorú Petőfi-regény, *A hóhér kötele* szakirodalmi értékelése kapcsán is. Horváth János például a „romantika bűvköréről”, annak Petőfi körül „ömlő áradatáról” beszél. A *Tigris és hiénát* tipikus romantikus drámának tartja, a szó rossz értelmében („Inkább csak mint erőszakos indulatokban dűszkáló, a bosszú művén sarkalló romantika elégíthette ki a költő ekkori inger-szükségletét, az összetűzések lépten-nyomon kirobbanó lehetőségeivel”), s a regényi is csak egy árnyalatnyival kap pozitívabb értékelést, amennyiben „a barátságban csalódás alapmotívumaival aktuálisabban sarjad a költő lelki zürzavarából.”²³⁹ Tóth Dezső – marxista kontextusban – mind *A hóhér kötele*, mind pedig a *Tigris és hiéna* kapcsán „elemi módon átérzett, de politikailag, világnézetileg még meg nem fogalmazott” lázadásról és tiltakozásról ír („azt mondhatnánk,

²³⁷ Richard SENNETT, *A közéleti ember bukása*, Helikon, Budapest, 1998, 167, 175.

²³⁸ „A romantikus opera seriában (...) [a]z egyes jelenetek olyan érzéki jelenlétet képviselnek, amely mintegy fel van mentve az idő hatálya alól, olyan színi-zenei pillanatok képsorát alkotják, amelyek affektusok konfigurációját ragadják meg és bontják ki hangozva; önállóbbak, és kevésbé orientálódnak a jövőre, mint az »ideáltipikus« dráma jelenetei. Mindkét fejlemény nagyobb teret enged a véletlen különböző fokozatainak, mint az »ideáltipikus« tragédia.” FODOR Géza, *Tükhő–Anagnóriszisz–Katharszisz (Verdi: „Simon Boccanegra”)*, Holmi, 2007/12, 1551–1559, itt: 1553 (Carl Dahlhaus nyomán).

²³⁹ HORVÁTH János, *Petőfi Sándor*, Pallas, Budapest, 1922, 206.

tulajdonképpen tartalmuk, jelentésük maga ez a szélsőségség”), ami szerint a komikum határát súroló végletességbe sodorja Petőfit.²⁴⁰

Petőfi drámájában a sorstragédiák alaphelyzete jelenik meg, ahogy azt már Szilágyi Márton és VADERNA Gábor is hangsúlyozza: „a dráma egyik centrális problémája a család s azon belül az érzelmek végletes eltorzulása. (...) Az első és utolsó családi együttlét tehát mészárlásba torkollik.”²⁴¹ A sorsszerűségnek ezt a tapintható közegét azonban nemcsak a dramaturgiai sűrítés-összevonás teremti meg, hanem a nyelv sablonszerűségét (egyszersmind anyagiságát) kidomborító retorika is, ami Petőfi drámájában gyakran a romantikus „elmeél” (Witz) forrásává válik.²⁴² Példaként idézzük Saul és Borics jelenetét a dráma elejéről:

SAUL (*alszik a földön; feje alacsony sziklán nyugszik.*)

BORICS (*Gondolatokba mélyedve megy keresztül a színpadon; megbotlik Saulban*). Ki az? Ki vagy?

SAUL (*fölbred*). Én? földönfutó. S te?

BORICS. Én? a földnek, mellyen heversz, fejedelme!

SAUL. Máskor a magad lábán járj, s ne zavard álmat. Ah, ugy is ritkán alhatom.

(...)

BORICS. Hah, nyomorú féreg! (*kardot ránt és Saulnak rohan.*)

SAUL (*szinte kardot ránt s Boricsét kiüti kezéből.*) Ezért kár volt kihuznod. Máskor markold meg becsületesebben. (I/2)

Ez az egymásba botlás és párviadal – mint a két szereplő viszonyát jellemző sajátos rituálé – ismétlődik meg a darab vége felé is, amikor Saul már Béla híve,²⁴³ és kihívja Boricsot. Mivel jobb bajvivó, lovagi szokás szerint felajánlja Boricsnak a kardválasztás jogát. Az álnok Borics mindkét fegyvert elveszi, és meg akarja ölni Sault, ám önmaga előtt is érthetetlen módon végül mégsem teszi meg. A drámapoétika itt egyértelműen rájátszik a fent idézett kezdőjelentre: „El kellett volna ásnom, nem tovább rugnom. Később még megbotozhatom benne. Eh, félre aggalom!” (III/76) A néző persze ekkor már tudja, hogy ők ketten testvérek.

Borics és Predszláva is úgy kerülgetik, kergetik, ingerlik egymást az egész drámában, mint a felhúzott automaták. Az anya például az első felvonás kilencedik jelenetében le akarja szűrni a fiát álmában egy törrel, amiért az (egy sajátos Shakespeare-reminiscenciával) a

²⁴⁰ TÓTH Dezső, *A hóhér kötele = Tanulmányok Petőfiről*, szerk. PÁNDI Pál–TÓTH Dezső, Akadémiai, Budapest, 1962, 329–348, itt: 332.

²⁴¹ SZILÁGYI Márton–VADERNA Gábor, *Egy formabontó kísérlet (Petőfi Sándor: Tigris és hiéna) = Magyar irodalom, i. m.*, 611–613, itt: 612.

²⁴² „Petőfi kezében jellemfestő eszköz a gúnyosan ismételt mondat-görgeteg: mindenki ugyanazt mondja, ám minden saját érdekeinek megfelelően értelmezi a szavakat, a körülményeket, a lehetőségeket.” SZIGETHY, *Shakespeare-t olvasó Petőfi, i. m.*, 56. „Az irónia egyik forrása a szándékok, a szavak és a tettek közötti ellentmondás. A másik nyelvi-stiláris elem: Petőfi ide is átemelte a „vagdalt stílus”-t, amely gyors, egymásra vágó párbeszédekkel, a másik szereplő szavainak ismételtetésével teremtett hangulatot.” KERÉNYI, *Petőfi Sándor élete és költészete, i. m.*, 209.

²⁴³ Nem magától értetődő, de az irónia ismeretelméleti keretein belül abszolút lehetséges értelmezése a karakternek a Szigethy: „Még Saul is, aki látszatra a dráma cselekvő főhőse, »puha ember«, képlékeny jellem, aki bármilyen helyzetbe kerül, mindig a magától értetődő s számára kellemes megoldást választja.” SZIGETHY Gábor, *Shakespeare-t olvasó Petőfi, i. m.*, 55.

kolostorba akarja küldeni őt. („Get thee to a nunnery, go. Farewell.” – mondja Hamlet Ophéliának; „Tudod-e, hova küldelek, ha nem hallgatsz? A kolostorba.” – mondja Borics az édesanyjának). A kapcsolatukat is jelképező tör körül hasonló rituálé kezdődik, mint Saul és Borics között a karddal:

BORICS (*A mennydörgésre fölébred*). Mi vakít? (*újra villámlik*) A villám... (*meglátja Predszlávát*) vagy töröd? vagy szemeid?
PRED. Talán mind a három.
BORICS. S mit akarsz, édes anyám?
PRED. Meg akartalak ölni, édes fiam.
BORICS. Hát ölj meg, ha mersz.
PRED. Szerencséd, hogy fölébredtél.
BORICS. S így nincs lelked, szembeszállni velem? nincs?
PRED. Hm!
BORICS. Édes anyám, te olly gyáva vagy, a milly gonosz. Megöllek hát én tégedet.
PRED. (*megrettenve hátrál*)
BORICS. Add ide azt a tört. Add ide, ha mondom. Vagy azt gondolod, ha szépszerével meg nem kapom, nem vehetem el tőled erővel?
PRED. (*elejti a tört*)
BORICS (*fölv teszi*) (I/22)

A groteszk jelenetnek csak Judit (Borics felesége) megérkezése vet véget, aki előtt úgy tesznek, mintha Borics csak ápolta volna édesanyját (hálás színpadi szerep), de azért távozóban még odasziszegik egymásnak: „PREDSZLÁVA (*Menet, vadul tekintve vissza Boricsra*). Tigris! BORICS (*Szintúgy*). Hiéna!” Hogy az amúgy is gazdag állatmetaforikát használó Petőfi számára ezek a szimbólumok mit jelenthettek, arról az általam ismert források közül egy satirikus cikke mond a legtöbbet, amely a Nagy Ignác által szerkesztett *Menny és pokol* 2. füzetében jelent meg 1845. október 9-én. A néhány oldalas irodalmi satíra a *Tigris költészet* címet viseli, amelyben Berzsenyi, Csokonai s egy bizonyos Munkácsy beszélgetnek egymással a kortárs költészetről. Helyszín: „Repkénylugas Hadur virágkertjében, zöld gyepmaggal s asztallal, mellyen örökzölddel koszoruzott tokaji boros palaczk áll, mellette arany táblák, mikbe versek vésetvék a magyar költészet nemtője által.”²⁴⁴ A satíra minden bizonnyal a költészet *elkorcsosulását* pellengérezi ki – ahogy nézetem szerint a *Tigris és hiéna* éppen a romantikus színpad paródiáját nyújtja.

A dráma stílusa ugyanakkor korántsem egységes. A királyi család párbeszédeit például egészében valami már-már biedermeierbe hajló hangulat lengi be, amely egy szintén sorsszerűnek feltüntetett esemény, az aradi véres országgyűlés felé irányul.²⁴⁵ E dialógusok

²⁴⁴ *Petőfi napjai a magyar irodalomban: 1842–1849*, szerk. ENDRÖDI Sándor, Petőfi Társaság, Budapest, 1911, 147 – 152. (1845. október 23-ai bejegyzés).

²⁴⁵ A *Képes Krónikában* Béla király a Sajó melletti csata előtt tanácsba hívja a magyar főembereket, és azt kérdezi tőlük: „hogyan tudják-e, fattyú-e Borisz, vagy Kálmán király fia. Az ország hű emberei erre azt válaszolták: kétséget kizáróan tudják, hogy Borisz fattyú, és egyáltalán nem méltó a királyi koronára.” (*Képes krónika, i. m.*, 105.) A Borics származása körüli bizonytalanságot – hasonlóan átpolitizált keretben – a darabon belül Rád és Gerő nemes urak párbeszéde jeleníti meg: „RÁD De ez csak gyanú. / GEDŐ Mindegy. Már az is

középpontjában többnyire a gyermek Béla király kegyetlen megvakítása és Ilona királynénak az efölött érzett dühe és bosszúvágya áll:

BÉLA (*hátral nagy karszékekben alszik*)

ILONA. (*mellette ül, könyökével azon székek karjára támaszkodva, melyben Béla szendereg*)

GÉZA. (*öt éves, jön befelé, nagy buzogányt húzva maga után a földön*)

ILONA. Csitt. Ne zörögj, gyermekem, atyád alszik. – Alugyál, boldogtalan jó férjem, alugyál és álmodj szemeket magadnak, mellyekkel áttekinthesd országodat, mellyekkel színről színre lásd, ki országodban legjobban szeret, Ilonádat.

GÉZA. (*ki a buzogányt elhagyva, legyek után kapkodott*) Anyám!

ILONA. Mi kell gyermekem?

GÉZA. Adj tüt nekem.

ILONA. Minek?

GÉZA. Legyet fogtam, kiszúrom a szemeit.

ILONA. Ehj, fiam, hogy lehetsz oly kegyetlen. Ereszd el!

GÉZA. Nem biz én, minek ereszteném.

ILONA. Mert nem vétett neked.

GÉZA. Hát apám kinek vétett? még is kiszúrták a szemeit. (II/44–45)

Béla – ahogy különben a *Képes krónikában* is – szent életű, jámbor királyként jelenik meg, Ilona királyné pedig a férjét feltétlen szerető asszonyként („Hah és voltak alávaló lelkek, kik el akarták velem feledtetni női kötelességemet, a gyalázatosak” – II/49). Béla olvasata a saját vakságáról egy keresztény lelkeségi-etikai regiszterébe illeszkedik (vö. a vak Bartimeus történetével, aki a hite révén nyerte vissza a látását Jézustól – Máté 20,29–34; Márk 10,46–52; Lukács 18,35–43), miközben rájátszik az antik Oidipusz-toposzra is, egy újabb stiláris-tematikus réteget, a (társadalom)filozófiát exponálva a drámában:

BÉLA Megbélyegezve igen, de megnyomorítva nem. Elvették két testi szememet, s nyertem helyökbe millió lelki szemet; mint ha a nap lemegy, jó számtalan csillag. (...) Mi a vakság? Mennyei fátyol, melly eltakarja az ember elől a világot, mellyet siralom völgyének neveznek. A jóknak jobb nem látniok, mint látni a nyomort, melly oly közönséges a földön, s mellyet a legdúsabb uralkodók sem irthatnának ki. / (...) / Ki kezeskedik róla: nem lett volna-e belőlem ép szemekkel kicsapongó, kegyetlen, zsarnok fejedelem? E szerint te és alattvalóim boszú helyett talán köszönettel tartoztok hóhéraimnak, mert így ha nem sokat használok, legalább semmit sem ártok. (II/46–47)

Az aradi véres országgyűlés jelenete (negyedik felvonás, második jelenet) ezt a már-már biedermeier családi (anti)idillt tematikusan a nagypolitika szintjére emeli, amely azonban megint csak hasonló stiláris regiszterben szólal meg. A *Zord idő* Izabellája beszél valami hasonlóképpen, mint Ilona királyné: egyszerre fenségesen és érzelmesen. Magát a véres leszámolást Petőfi a shakespeare-i dramaturgia szerint ábrázolja: „általános zavar

elég. A trónt még gyanúnak sem szabad érnie” (IV/86). A Borics-párti lázadók fővezéréként a *Képes krónika* is a drámában ilyen minőségben szereplő Sámuelnek nevezi meg, aki azonban Petőfinél egyszersmind Predszláva királynő szeretője is. Saul, aki a drámában Predszláva második gyermekeként (Borics testvéreként) szerepeltet, a történelmi kontextusban leginkább Könyves Kálmán unokájával, Zsófia hercegné fiával azonosítható, akiről a *Képes krónika* megjegyzi, hogy Béla herceg előtt őt jelölték ki II. István király törvényes utódjául (*Képes krónika*, i. m., 103.)

támad...mindenki kardot ránt... némelyek megfutamodnak... mások ezek után rohannak... lassanként jobbra balra mind el” (IV/95). Béla király is az előbb említett szentimentális regiszterben panaszkodik, hogy alattvalói közül már senki nem fogja őt megsiratni, így Ilona könnyeire szorul, takarékoskodjon velük. A „nálunk magasabb emberekről” szóló cselekményszál (akiket az említett stílus miatt mégsem érzünk annyival felettünk állónak) az aradi országgyűlés után teljesen megszakad.

A francia forradalom szellemiségét hordozó egalitárius eszmeiség fontos tematikus rétege a darabnak, talán részben ennek is tudható be, hogy a társadalom „legfelső polcán” egész hasonló törvények és nyelvezet uralkodnak, mint az „alantas” trónkövetelők körében: állatias kegyetlenségre és lelki nemességre itt is, ott is van példa. Saul már a dráma elején is ezt az egyenlőséget hangsúlyozza, amikor Boricsba botlik (vagy inkább amaz öbelé). Predszláva, a hatalom megszállottja előtt Judit (Borics felesége) az uralkodás terheit a szabad élet örömeihez méri:

PRED. Az élet legszebb öröme a trón. Oh a trón, ez a mennyország, és a korona napja e mennyországnak. A trónon ülni és uralkodni, ez földi istenség.

JUDIT. Tudja isten, én inkább ülök a szép zöld fűben, mint a trónon, és jobb szeretem fejemen a virágkoszorút, mint a koronát. A koronának csak súlyát érzem, de a virágnak élvezem illatát. (I/10)

Ez a társadalomkritikus, és azon belül gyakran egyházkritikus regiszter Sülülü, a bolond szólamában csúcsosodik ki, akinek az ábrázolása messze elmarad Shakespeare bolondjaitól.²⁴⁶ (Petőfinek már csak azért sem lehet ismeretlen ez a figura, mert 1843-ban Kecskeméten maga is játszotta – jutalomjátékként – Lear-király bohócát).²⁴⁷ Ennek oka talán részben az lehet, hogy a bohócnak itt egy kvázi szentéletű uralkodót kellene kifiguráznia, ami azonban nem tartozik tipikusan egy bolond szerepkörébe. Sülülü ingadozik is a szerepében: „Mert tudom, hogy kőszobor vagy, melly íjat feszítő embert ábrázol, ki csak czéloz, csak czéloz, de soha ki nem lövi nyilát” (III/57) – mondja a királynak, ami funkcionálisan még a helyén van, hiszen az egyik legsúlyosabb uralkodói hibát, az erélytelenségét figurazza ki. Ám ekkor a bolond – mintha csak megijedne a saját kritikájától – rögtön dicsérni kezdi a királyt: „Hiszem, ha adósom volnál, jobban ura lennél szavadnak, mint ha büntetést ígérsz, mert dicséretedre legyen mondva, jó gyerek vagy, komám” (Uo.). S ami még ennél is érdekesebb, hogy ezután – mintha csak reflektálna a saját szerepéből való kiesésére – arról kezd

²⁴⁶ Szilágyi Márton és Vaderna Gábor szintén megállapítják, hogy Sülülü figurája, bár „következétesen kitart az ironia mellett, viszont jelenléte túlságosan rövid ahhoz, hogy igazi rezonőr válhatnék belőle.” SZILÁGYI Márton–VADERNA Gábor, *Egy formabontó kísérlet = Magyar irodalom, i. m.*, 613. Szigethy Gábor mintha ezúttal nem venné észre az ironiát – vagy mégis? „Csak Sülülü, az udvari bolond nem öltött e tragédiában ironikus gúnyát. (...) Lát, tudatos okossággal méri fel a saját s mások tehetetlenségét; nem hazudik önmagának, mint a többiek.” SZIGETHY Gábor, *Shakespeare-t olvasó Petőfi*, Magvető, Budapest, 1979, 208, 54–55.

²⁴⁷ Vö. SHAKESPEARE, *Összes művei, V (Tragédiák)*, szerk. KÉRY László, Európa, Budapest, 1961, 601. (A *Lear király* jegyzete).

elmélkedni, hogy a „dicséret nem mindig hízlekedés. Aztán ha bohóc dicséri királyát, meg lehet győződve, hogy a dicséretet megérdemli” (Uo.). A bolond másik poétikai funkciója a darabban, hogy – a melódrama poétikai sablonját követve²⁴⁸ – ő leplezi le a király asztalánál a szőrcsuhába öltözött Boricsot, az alakoskodó trónkövetelőt („bárányszőrbe öltözött farkas”, „oroszlánbőrbe öltözött szamár”, „szamárbőrbe öltözött oroszlán” – sorakoznak egymás után a „petőfis” állathasonlatok – III/66). Harmadik poétikai funkciója, az egyházkritika tekintetében pedig Sülülü olyan aufklárista lózungukat hangoztat, mint például „mentem volna pokolig, barát lettem volna” (III/61) vagy „[c]suklya alatt nem lehet más, mint kétszínűség” (III/65).

Ennél jóval szellemesebb a porkoláb és Sámuel elmélkedése a túlvilágról a legkülső börtönben (a verpad és a szabadság válaszfalán), amely az aufklárista vallásparódiát vegyíti a halál küszöbén „önmagukba forduló” shakespeare-i gonoszok valláserkölcsei képzeleteivel:

PORKOL. Én, uram, csak olyan együgyű ember vagyok, e szerint van vallásom, s tudod, a vallásos ember az angyalok országának tartja, bár az ész ellene szól; no de hol a vallás az úr, ott szolgál az ész, kinek kötelessége hallgatnia. Hanem hát jól mulass, uram, mert magadra hagylak. (*el, az ajtót bezárja*)

SÁMSON. Bezárta! Ha még egyszer megnyílik: vajon nem a hóhér jön-e be rajta? Csak jöjjön már minél előbb, ha jönnie kell. Nem hiszek holmi ördögörli, pokolröli meséknek a másvilágon; de minek is volna ott pokol? nem szenved-e át a gazember egy öröklét kínjait a börtöntől a vesztőhelyig? mert gazember voltam, mi tagadás benne, nagy gazember. Magamnak csak megvallhatom, kivált miután az egész világ tudja. S e gondolat forró sugár, melly halántékimat égeti; e gondolat egyetlen fény börtönömben, de villám fénye, melly vakít, öl. Irtózatossá alakokat látok e fény mellett, millyekről ember még nem álmodott; s a mint látom ez alakokat, arczomon megfagynak a vízcseppek, mellyek rá a boltozatról hullanak. Vagy a borzadás hideg verítékei azok? Borzadok. Szeretném ha volna valaki közelemben; e magány iszonyú. (IV/97–98)

A nagy családi újraegyesülésre – a komédiák és a melódramák tipikus zárójelenetére – a dráma végén a börtönben kerül sor, ami egyszersmind a család önfelszámolását jelenti (Sault az apja, Sámuel öli meg, Sámuel pedig Predszláva). Újabb ironikus gesztus ez a komikus hagyomány felé, amely Northrop Frye értelmezése szerint a testi-lelki egyesülés, a közösség és az egyén megújulásának lehetőségét hordozza magában.²⁴⁹ Saul megint csak egy jellegzetes shakespeare-i tirádára ragadtatja magát halála előtt: „Hah, hát a világ minden szörnye rokonom? tehát ilyen gyalázatos vér foly ereimben. Oh szégyen, ne mard le képemről a bört!” (IV/102). A zárójelenet, mintegy poétikai keretet adva a már idézett kezdőjelenetnek, újra kidomborítja a műben ábrázolt világ – már-már valóban az abszurd dráma irányába mutató – sablonszerűségét, mitikus/apokaliptikus távlatú automatizmusait. (Kultúratörténeti kontextusban mindenképp ide kapcsolható a romantika automaták, bábok, a test és a közösség

²⁴⁸ A melódrama fő jellemzői az erény és az ártatlanság üldözése, ahol az ezt kiváltó tett rendszerint még a cselekmény megkezdése előtt zajlik le, s a nézők a szereplők elbeszéléseiből, lélektani nyomozásából értesülnek erről. Vö. KERÉNYI Ferenc, *A régi magyar színpadon, i. m.*, 263. skk.

²⁴⁹ Vö. Northrop FRYE, *A kritika anatómiája*, ford. SZILI József, Helikon, Budapest, 1998, 139–158. („A tavasz mütöszösa”).

hagyományos kereteinek normasértései iránt tanúsított felfokozott érdeklődése is, amelynek hatása egészen az avantgárd művészetig, Foucault antihumanizmusáig, az abszurd dráma, s persze Ionescu „beszélő automatáiig” és Beckett apokaliptikus „végjátékaiig” ível).²⁵⁰ Miután mindenki elhullott körülöttük, Borics és Predszláva (fiú és anya, tigris és hiéna) mint valami marionette bábok, gyűlölködő automaták állnak egymással szemben, és folytatják (ismétlik?) korábbi játszmájukat. Hogy csak a következő pillanatig-e vagy éppen az idők végezetéig, az nem derül ki, mivel a függöny legördül.

Az efféle kényszeres ismétlés motívuma óriási karriert futott be Kierkegaard-tól a pszichoanalízisen át a modern nyelvelméletig, egyszersmind a modern mítoszértelmezés egyik népszerű paradigmája lett. Természetesen elsősorban éppen a tragikus toposzok azok, amelyeket ilyen szempontból újra és újra feldolgoztak a nyugati kultúratörténet különböző korszakaiban. Freud e toposzok ismételt színpadra állításában (ami szerinte funkcionálisan a vallási gyónáshoz hasonlítható) az ősi pszichózisok és az újabb kori neurózisok (antik és modern tragikum?) lelki kényszerét sejtí, megalapozva ezzel a művészi ábrázolásban rejlő tudatosító erővel kapcsolatos gyanakvást.²⁵¹ Derrida Saussure-olvasata,²⁵² amely az anagrammák példáján keresztül a nyelvi iterabilitás logikájára világít rá, vagy Paul de Man (Rousseau) *Vallomások*-olvasatának mechanikusan csonkoló szöveggépe,²⁵³ az irodalomtudósok körében szintén közismert példák. Petőfi egyetlen fennmaradt drámája így vélhetően nem egyszerűen a korabeli magyar színpad „mostohagyermeké” (amely az eredeti színpadi kontextus hiánya miatt „könyvdráma” maradt), hanem a romantikus színpad paródiája és – egyszersmind – patológiája.

²⁵⁰ Vö. BENKŐ Krisztián, *Bábok és automaták*, Napkút, Budapest, 2011. Bár Benkő meglehetősen szerteágazó érvelését most nem követhetjük, e lábjegyzettel is szeretnénk adózni a fiatalon elhunyt tehetség emlékének.

²⁵¹ Vö. Sigmund FREUD, *Pszichopata alakok a színpadon*, ford. SZÁNTÓ Judit, Színház 1996/1., 34–35. (A pszichoanalízis mítoszmagyarázata aztán magára a mítoszkutatásra is visszahat: a Klaus Heinrich nevével fémjelezhető mítoszértelmező irányzat célja például „nem más, mint hogy eljusson „az »elfojtás« történeteinek »nem-elfojtó« megértéséhez”. KOCZISZKY Éva, *Pán, a gondolkodók istene: Mitológia 1800 körül*, Osiris, Budapest, 1998, 244.

²⁵² Jacques DERRIDA, *Grammatológia: Első rész*, Életünk–Magyar Műhely, Szombathely–Párizs–Bécs–Budapest, 1991.

²⁵³ „A gépezet olyan, akár a szöveg retorikájától elkülönített grammatika, a merőben formális elem, mely nélkül egyetlen szöveg sem generálható. Nem lehetséges olyan nyelvhasználat, amely bizonyos szempontból nem lenne ilyen radikálisan formális, azaz mechanikus, bármilyen mélyen rejtik is előlünk ezt az aspektust az esztétikai, formai illúziók.” Paul DE MAN, *Mentegetőzések (Vallomások)* = Uő, *Az olvasás allegóriái*, Magvető, Budapest, 2006, 323–349, itt: 341.

3. Ironikus végzetdráma és tragikus archetípusok (Czakó Zsigmond: *Leona*)

Czakó Zsigmond eredetileg 1846. augusztus 17-én a Nemzeti Színházban bemutatott „rémdrámája”, a *Leona*²⁵⁴ sem az első, sem a későbbi bemutatók kritikusai körében nem aratott osztatlan sikert. A szerző baráti köréhez tartozó Kemény Zsigmond (aki különben ekkoriban készül el hasonlóan szertelen regényével, a *Gyulai Pállal*) naplójából tudjuk, hogy még Czakó saját irodalmi táborában sem lelkesedett igazán a színdarabért:

Augusztus 16^{ka}, 17^{ke} és 18^{ka}[...] Színházban egyszer voltam, a Czakó újabb művében, Leonában. Eötvös, ki meglátogatott, ajánl páholyát, s mi Tréfort Gusztit is ide érte s meg Csengeryt, tapsolánk itt-ott a darabnak; de egyszersmind úgy is megbírálok, hogy bizonyosan igazságosabb és szigorúbb kritikus nem fog Czakónak közelebről akadni, mint a 18-ik számú páholy társasága.²⁵⁵

A naplóbejegyzés nem részletezi a darab előadását kísérő „igazságos és szigorú kritika” okait, ami az akkori színházi szokás szerint főleg tapsot és füttyöt, esetleg bekiabálásokat jelenthetett. A mű későbbi „elhallgatásában” az íróársak részéről – amellet, hogy csakugyan nem tartották sokra a darabot – a Czakó nyilvános öngyilkossága körüli botrány, illetőleg az ebből következő kegyeleti megfontolások is közrejátszhattak.²⁵⁶

A kortársak leginkább a fejezet elején általunk is tárgyalt romantikus „hatásvadászat” elemeit érzékelték a darabban.²⁵⁷ Erdélyi János a valódi megrendítés helyetti (ami az arisztotelészi katarzis allegóriája) „erőfeszítésig menő csigázást” a mű legnagyobb hibájának rótta fel, amihez a klasszicista ízlés nevében még azt is hozzáteszi, hogy a darab közönségének (az akkoriban szintén játszott *Stuart Mária* közönségével ellentétben) nem volt lehetősége a valódi érzelmi azonosulásra Czakó hőseivel („Valóságos érzéki tompultság az a vég hatás, melyet lelkünkben a Leona hagy”).²⁵⁸ Az Erdélyi által elvárt „klasszikus” tragikus hatást sem a dráma szövege, sem pedig előadásmódja nem támogatta. A közönség zavarban volt, „fel nem foghatván az afféle természetbölcselmi tételeket, minőket bőven hallott”. A

²⁵⁴ CZAKÓ Zsigmond, *Leona: Tragoedia 4 felvonásban, előjátékkal*, Trattner Károly betűivel, Pest, 1846. A hivatkozásokban a római szám a felvonást, az arab szám az oldalt jelöli.

²⁵⁵ KEMÉNY Zsigmond, *Naplója*, s. a. r. BENKŐ Samu, Helikon, Budapest, 1974, 148.

²⁵⁶ Szilágyi Márton egy jeles tanulmánya részletesen foglalkozik azzal a kérdéssel, hogy a nyilvános öngyilkosság hogyan formálódott poétikai toposzá, illetve hogy a különböző értelmezések mögött milyen egyéni motivációk sejlenek fel. Vö. SZILÁGYI Márton, „sötét halálával az öngyilkolásnak...” (*Czakó Zsigmond halála*) = Uő, *Határpontok*, Ráció, Budapest, 2007, 103–108.

²⁵⁷ HORVÁT Rebeka, Czakó első monográfiája is a francia romantikus tragédiák mellett helyezi el a művet (hat évtized távlatából): Uő, *Czakó Zsigmond és a francia romantikus dráma: Bölcsészdoktori értekezés*, Wellesz Nyomda, Budapest, 1908.

²⁵⁸ Pesti Divatlap, 1846. augusztus 22., 673. („mb” aláírással) = ERDÉLYI János, *Irodalmi, színházi, közéleti írások és beszédek*, s. a. r. T. ERDÉLYI Ilona, Mundus, Budapest, 2003, 231.

kritikus emellett nem győzött szörnyülködni Laborfalvy Róza tájszólásán, aki „igen vastagon szavalá ama finom *e* hangokat, melyeket még eddig a nyelvtan sem fogadott el, de Borsod népe jól ismer”. Czakó szűkebb irodalmi pátriájának, a *Pesti Hírlap*nak a kritikus is hasonló következtetésre jutott, csak éppen pozitívrá fordítva a kritika életét: „Nincs talán tehetség, melly e’ hosszas pszichologiai fejleményt akkép’ birja drámai helyes formába önteni, hogy valószínűleg tűnjék fel a’ közönség előtt”.²⁵⁹ Ennek kapcsán Irén megrontását hozza föl példának, amelynek színpadi ábrázolása érdekében „szükség volt a’ hatást az első megrohanáskor azonnal a’ hitetlenségig felcsigázni.”

A klasszikusabb ízlésű kritikusok ideológiai ösztözet zúdítottak a műre, legfőbbképpen annak szokatlanul komor világnézete és tapintható vallásellenessége okán. A legmesszebbre e tekintetben minden bizonnyal a nem sokkal később Petőfit is rossz költőnek tituláló Zerffi Gusztáv ment, aki – mások mellett – az „erőszakolt természetlenség”-et, a vallási jelképek meggyalázását, a pantheizmus és spinozizmus leckéinek drámaiatlan felmondását, a költészet kárhozatos irányát, a szépített rosszat, a színházi intézmény meggyalázását kéri számon a drámaírótól.²⁶⁰ A kritikus az efféle kárhozatos költészet helyett Shakespeare és a magyar népdalok, valamint a szent eszmék tanulmányozását javallja, és a darab kifütyülésére buzdít.²⁶¹ Némi iróniával jegyezhetjük meg, hogy Zerffi legalább – Erdélyivel ellentétben – Laborfalvy Róza „előadásmódjával” maximálisan elégedett volt: „Sohasem hittem volna, hogy e szép nő annyira beleképzelhesse magát egy olly ördögbe”.²⁶²

A mű vallásellenessége alatt nem elsősorban a jakobinusok kardcsörtető antiklerikalizmusát kell értenünk – az ilyesmit a korabeli cenzúra rögtön kiszűrte volna. Sokkal inkább a nyugati típusú vallásosság alapjainak teljes eszmei aláaknázását, akár a kinyilatkoztatott zsidó-keresztény, akár a felvilágosult természeti vallást tekintjük ilyen alapnak – a *Leona* ugyanis, mint látni fogjuk, mindkét megközelítést gúny tárgyává teszi. Ezt különben már Erdélyi János is érzékelte, csak épp a részletekben tévedett, a „*ius naturae*” tételeinek iskolás feldolgozását látva a darabban, amivel a költő „meg akará róni a vallási túlzást, és pedig úgy, mintha ennek ellenszere a természeti vallás volna, és mintha természeti vallással nem is lehetne visszaélni, mint Leona visszaélt a kijelentet vallással.”²⁶³ E tekintetben válik fontos irodalomtörténeti szemponttá Czakó érdeklődése a keleti vallási eszmék, különösen a brahmanizmus és a buddhizmus iránt.²⁶⁴ A *Leonának* a maga korában

²⁵⁹ *Pesti Hírlap*, 1846. augusztus 20., 115.

²⁶⁰ Honderü, 1846. augusztus 25., 153–155.

²⁶¹ Honderü, 1846. augusztus 25., 153–155.

²⁶² Honderü, 1846. szeptember 1., 171–177.

²⁶³ *Pesti Divatlap*, 1846. augusztus 29., 693–696. (Ember Pál aláírással) = *uo.*, 232–237.

²⁶⁴ „Czakó Zsigmond Leonája az orientalizmusnak egészen különös megnyilatkozása. (...) Keletisége nem tárgyában és jellemeiben van, hanem filozófiájában. (...) Czakó egyedüli megnyugvást az enyészet gondolatában

szokatlanul merész ideológiai tartalmára a legékesebb bizonyítékot azonban maga a cenzúra szolgáltatta, amiről Viszota Gyula közöl érdekes adalékokat a Vasárnapi Újság 1913-as 40. számában az Országos Levéltárban megtalált két kancelláriai elnöki irat alapján.²⁶⁵ Az iratok szerint a *Leona* szokatlan tematikája a szokásos éves cenzúrajelentés nyomán még az uralkodó figyelmét is felkeltette, aki némi vizsgálódás után (véltetően a nyilvános botrány elkerülése érdekében) egy diszkrét megrovásban részesítette az ügyben eljáró cenzort, akinek az volt a bűne, hogy a magyaros nevek, valamint a jelenre utaló és nyíltan valláskritikus részletek megváltoztatása után engedélyezte a mű színrevitelét, és ezzel automatikusan a kinyomtatását is.²⁶⁶ Még így is kérdés azonban, hogy végül is a dráma melyik változata került színpadra, amire a cenzúra mellett még a rendező (és Erast szerepét alakító) Egressy Gábor is hatással volt, aki – Erdélyihez hasonlóan – szintén a természetvallás dicsőítéseként értelmezte a művet.²⁶⁷

Az eddigi szakirodalom elsősorban szűkebb irodalomtörténeti nézőpontból vizsgálta a *Leona* keletkezéstörténetét. Berczik Árpád „dramatizált philosophiának”²⁶⁸ titulálja a művet, s a „filozófiai dráma” (nehezen megragadható) műfaji megjelölés mentén orientálódik Vértessy Jenő²⁶⁹ és Lányi Ernő²⁷⁰ is. Ez utóbbi – a világtól elvonult élet tematizálása kapcsán – George Sand 1832-es *Indiana* című regényének (magyarra fordította Récsi Emil, Kolozsvár, 1843) és Vajda Péter Vajkoontala című elbeszélésének (eredeti megjelenés az *Aurorában*, 1835, 217–242., majd a *Dalhon* első füzetében, Pest, 1839, 147–174.) hatását is felveti.²⁷¹ Dörgő Tibor joggal emeli ki a *Leona* és Salomon Gessner Erast (Kazinczy Ferenc 1815-ben megjelent fordításában *Eraszt*)²⁷² című érzékenyjátéka közti hasonlóságot a „természettel összhangban való élet, a vallásos lelkiület, az erős érzelmek, a bűn jogosságának említése, a család véletlen találkozás által történő egyesítése” tekintetében.²⁷³ Az Irén név pedig Kisfaludy Károly híres szomorújátékából, az *Irenéből* (1820) lehetett talán ismerős a korabeli befogadónak, amelynek

talált, s ez a sötét pesszimizmus tükröződik a *Leona* hosszadalmas bölcselkedésében is. (...) A kísérteties, romantikus figurák lesznek szöcsövei a keleti eszmékből táplálkozó pesszimizmusnak.” STAUD Géza, *Az orientalizmus a magyar romantikában*, Terebess, Budapest, 1999, 101.

²⁶⁵ Kancelláriai elnöki iratok 220. és 282. sz. 1847-ből. Vö. VISZOTA Gyula, *Czakó „Leona” című drámája és a cenzúra*, Vasárnapi Újság 1913. október 4., 796.

²⁶⁶ A *Leona* eredetileg *Judith* címmel a jelenben játszódtott volna, a főszereplők pedig a Judith (*Leona*), Valkó (Erast), Kálmán (Aquil), Lenke (Irén) neveket kapták. A szöveghagyományt részletesen vizsgálja: DÖRGŐ Tibor, *Czakó Zsigmond és világértelmezői drámái*, Napkút, Budapest, 2004, 151–156.

²⁶⁷ Vö. EGRESSY Gábor, *Judith* = EGRESSY Gábor *Válogatott cikkei (1838–1848)*, Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1980, 87–88.

²⁶⁸ BERCZIK Árpád, *Czakó Zsigmondról*, A Kisfaludy-Társaság Évlapjai, X, 1875, 134.

²⁶⁹ VÉRTESY Jenő, *A magyar romantikus dráma: 1837–1850*, MTA, Budapest, 1913, 44.

²⁷⁰ LÁNYI Ernő, *Czakó Zsigmond színműveiről*, Attila Könyvnyomda, Budapest, 1913, 42.

²⁷¹ *Uo.* 54–55.

²⁷² SALOMON GESSNER, *Eraszt*, ford. KAZINCZY Ferencz = *Kazinczy Ferenc Munkái*, III, Trattner Károly betűivel, Pest, 1815, 295–337. Részletesebben lásd: CZIBULA Katalin, *Gessner-drámák Kazinczy fordításában = Színház, dráma, irodalom, i. m.*, 147–162.

²⁷³ DÖRGŐ, *Czakó Zsigmond és világértelmező drámái, i. m.*, 141.

naivája, egy görög vitéz lánya – egy titkos keresztény tanácsadó befolyására – végzetes házasságba keveredik a török szultánnal.

Dráma-, illetve színháztörténeti megközelítésben azonban nehéz elképzelni, hogy a *Leona* bemutatója idején már nyolc éve a színészi pályán mozgó szerzőre épp a korabeli színpadi művek ne lettek volna – dramaturgiai szempontból döntő – hatással. Kerényi Ferenc, aki újabb írásaiban a drámai- vagy emberiségkötemények virtuális sorában helyezi el a *Leonát*,²⁷⁴ a régi magyar színpadról szóló könyvében még *A nemes és a polgár konfliktusának hazai lehetőségei* című alfejezetben tárgyalja a művet a *francia polgári színmű* kontextusában.²⁷⁵ Czakó 1840 februárjában állt vándorszínésznek (nem sokkal Petőfi előtt), 1840-ben az év elejétől sorra mutatták be a nemzetközileg legsikeresebb francia polgári színműveket az időközben Nemzeti Színházra keresztelt Pesti Magyar Színházban (Souvestre: *Gazdag és szegény*; Dumas: *Antony*; Dinaux–Legové: *Lignerolles Lujza*). Czakó az első szerepét is a műfaj talán legjobb hazai adaptációjában, Kuthy Lajos *Fehér és fekete* című színművében kapta,²⁷⁶ amelynek főszereplője egy idealizált néger hős, a természetes erkölcs képviselője szembeállítva a civilizáció romlott társadalmával. Kerényi írja erről a darabról: „csak a cenzúra akadályozta meg, hogy a néger rabszolga erkölcsi fölényét hirdető darabban színre lépjen az első, magyar nemesből nemzetközi kalandorrá süllyedő ellenhős, és hogy a cselekmény egy része Magyarországon történjen”.²⁷⁷ Mint láttuk, az eredetileg *Judith* címre keresztelt darabban Czakó is hasonló keretmegoldást alkalmazott volna (magyar szereplők, közelmúlt), ám a cenzúra – noha a maga feltűnően engedékeny módján – ezúttal is közbeszólt.

A melodráma fő jellemzői az erény és az ártatlanság üldözése; az ezt kiváltó tett rendszerint még a cselekmény megkezdése előtt zajlott le, a nézők elbeszélésből, a szereplők lélektani nyomozás révén értesülnek róla – éppen úgy, ahogy a Leonában is. A liberális színházprogram alapelveihez is könnyen adaptálható a bűn közvetett, lélektanilag kellően árnyalt ábrázolására épülő műfaji hagyomány. („A cselszövő drámai szerepét a francia romantika is megtartotta, és Vörösmarty be is illesztette a liberális nevelő programba, közvetett erkölcsi hatást, a bűn megutáltatását várva a szereposztálytól”).²⁷⁸ A *Leona* színhelye egy „[p]órkunyhó, két oldal- és közép bejárással” (Előjáték/3), a melodramáké

²⁷⁴ KERÉNYI Ferenc, *Vezérfonal a műelemzéshez* = MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája*, Ikon, Budapest, 1992, 9; Uő, *Útban a világirodalomba: Vázlat a drámai kötemény hazai műfaj történetéhez*, Árgus 1998/4, 19–23.

²⁷⁵ KERÉNYI, *A régi magyar színpadon*, i. m., 413–420.

²⁷⁶ *A kalatnai színjáték: Czakó Zsigmond és Feleki Miklós életéből*, Fővárosi Lapok 1877. április 17., 424. (E. K. aláírással).

²⁷⁷ KERÉNYI, *A régi magyar színpadon*, i. m., 412.

²⁷⁸ Uo. 321.

pedig rendszerint kortárs (polgári) szobabelső egy közép- és két oldalajtóval²⁷⁹ – technikailag a kettő ugyanaz. Kerényi szerint a polgári színmű a melodráma nehezen kiküzdött jó végkifejletét a polgárerény utolsó mentsvárának számító magánélet összeomlásával tragédiába fordította át.²⁸⁰ Valami hasonló történik a *Leonában* is, azzal a különbséggel, hogy itt a rousseau-i alaphelyzet (egy Erast nevű filozófus kivonulása a társadalomból és nagyszabású nevelési kísérlete a „szent természet” jegyében) *már eleve feltételezi a társadalmi normarendszerek csődjét*. Ez az összefüggés azonban épp a dráma terében, s csak a mű végére bontakozik ki. *A társadalmon kívüliség tematizálása így a maga korában szélsőségesen társadalomkritikusként recipiált színműben végső soron a saját mögöttes (nihilista?) ideológiáját eltakaró fikcióként lepleződik le*. Tovább bonyolítja a kérdést, hogy az a fajta aprólékosan eltervezett nevelés, amelyet Erast kíván biztosítani fiának, Magyarországon jellegzetesen nemesi, azon belül is elsősorban arisztokrata törekvés volt. (Talán ezért is tárgyalja Kerényi a művet a polgári és a nemesi hagyomány köztes terében; emellett szól az is, hogy Erastot a rendszerint arisztokrata szereplőket alakító Egressy játszotta, így a korabeli közönség könnyebben el tudta helyezni a társadalmon kívüli, fiktív világ hőseit a fennálló magyar valóság társadalmi viszonyrendszerében). A 18. század végi, 19. század eleji nemesi nevelésművet – mely Czakó számára is iránymutató lehetett a Leona vonatkozó részeinek megírásakor – Vaderna Gábor elemzi részletesen, rámutatva, hogy a korabeli felfogás szerint „az egyén képzésén keresztül a nemzetek boldogsága kerül előtérbe – vagy fordítva: a nemzetek művelődése az egyéni boldogság letéteményese. Közhelynek számít ekkoriban, hogy az embert a nevelés teszi azzá, ami, s az ő boldogságán egész nemzetek vagy akár az emberiség boldogsága múlik.”²⁸¹ Hogy mindez a *Leonában* pontosan hogy jelenik meg, arról később még részletesebben szólunk.

Czakóra tehát nagyon is hathatott (és véleményem szerint hatott is) a korabeli francia dramaturgiai hagyomány, de – mint később látni fogjuk – *az ő fantáziája jócskán szétfeszítette annak megszokott kereteit: a polgári szalonok szűkös világát kozmikus méretűvé tágította*. Ennek kapcsán a francia romantika mellett egy másik lehetséges színházi hatásról is érdemes szót ejteni. Az 1840-es évek magyar színpadain Schiller volt a legnépszerűbb német szerző, akinek első darabjaiban olyan átfogó filozófiai tartalom munkál, mely úgyszintén szétfeszíti a drámai feldolgozás kereteit. „A *Don Carlos*-nak nem a melodráma túltengése a hibája, hanem az, hogy föláldozza a költői formát az ideológia követelményeinek” – írja George Steiner

²⁷⁹ KERÉNYI, *A régi magyar színpadon*, i. m., 301.

²⁸⁰ *Uo.*, 407–408.

²⁸¹ VADERNA GÁBOR, *Élet és irodalom: Az irodalom társadalmi használata gróf Dessewffy József életművében*, i. m., 70.

Schiller művéről,²⁸² és ugyanez igaz a *Leonára* is. A színész-drámaíró Czakó minden bizonnyal ismerte Schiller egyes műveit, a *Moór Károlyban* (a *Die Räuber* első magyar fordítása) például maga is játszott. A Czakó színházi érlelődése szempontjából kulcsfontosságú évtizedben a Nemzeti Színház – a *Wallenstein* trilógia kivételével – Schiller összes drámáját színpadra tűzte: a *Haramjákat* (immár Toldy-Schedel Ferenc fordításában) 1837 és '47 között összesen tizennégyszer, a *Don Carlost* 1846-ban (a *Leona* premierjének évében) háromszor, az *Ármány és Szerelmet* 1843 és 1847 között tizenegyszer, a „vadromantikus” *Messinai hölgyet* 1839 és 1848 között ötször, a formailag már feszeőbb *Stuart Máriát* 1846 és 1848 között szintén ötször láthatta a nagyérdemű.²⁸³ Schiller az előadások mellett is igen jelentős (ekkoriban még a Shakespearével vetekedő) hatással volt a magyar irodalmi és politikai gondolkodásra, Berzsenyitől Petőfin át Kossuth Lajosig.²⁸⁴ A mi szempontunkból legfontosabb esztétikai szövegét, *A színpad mint morális intézményt* (*Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*, 1782)²⁸⁵ Benke József már 1810-ben lefordította.²⁸⁶ Schiller széles tömegekhez szóló színpadi irodalmat követel, amely egy aufklárista szószék szerepét tölti be: tanít, nevel, ítélkezik és utat mutat, előkészíti a nemzetté válást a „nemzeti szellem” ábrázolásával. Olyan „irányzatos” drámákat tehát, amelyek a színpadon mégis a „természetes” érzések, az adott nemzetre jellemző „vélemények és hajlamok” (nemzetkarakterológia) adekvát kifejezője.

Czakónak tehát elvben lehetett alapja rá, hogy a korabeli francia színdarabipar mellett a filozofikus hajlamú német drámaíróval is költői versenyre keljen. Ugyanakkor a *Leonában* mintha épp a német mester „harcos liberalizmusa”, „a vad és festői természet iránti rajongása”, „rousseau-i optimizmusa”²⁸⁷ kerülne a későromantikus (!) irónia célkeresztjébe, ami komolyan felveti a „hatásiszony” lehetőségét. Ez a megfontolás a színpadi ábrázolás több jelenetét ironikus-szatirikus keretbe helyezi, bár a korabeli kritikusok közül Hazucha Ferenc például épp a *Leonát* érzékelte olyan avított és mesterkélt darabnak, amivel szemben az irónia tűnik a legadekvátabb viszonyulásnak.²⁸⁸

²⁸² STEINER, *A tragédia halála*, i. m., 162.

²⁸³ BAYER József, *Schiller drámái a régi magyar színpadon és irodalmunkban*, MTA, Budapest, 1912, 198–199.

²⁸⁴ DÁNIEL Anna, *Schiller világa*, Európa, Budapest, 1988, 309–310.

²⁸⁵ SCHILLER, *A színpad mint morális intézmény*, ford. SZÉKELY Andorné = *Kultusz és áldozat: A német esszé klasszikusai*, i. m., 67–77.

²⁸⁶ DÁNIEL Anna, *Schiller világa*, i. m., 313–314.

²⁸⁷ STEINER, *A tragédia halála*, i. m., 160.

²⁸⁸ Czakó drámája szerint „igen nagy tárgy körül (...) igen kisszerű botlás”, amely a – különben is korszerűtlen – vallási túlkapásokat ügyetlen módon figurázza ki.” Egy jellegzetes (ironikus) megállapítás a kritikából: „A’ nevelésből, melyet a’ rajoskodó ősz Aquilnak ad, keveset látunk, miután azon két főelvet már tudjuk, hogy a’ tavasz, az élet és a’ gondolás elenyészik, ’s a’ kebelnek áradozni kell a’ természethez. Aquil vadászattal is foglalkozik, és énekel. Apja velős tanácsokat ad neki, midőn útra indul, azonban ez uton már csak azért is előre féltjük őt, mert a’ rajoskodás átszálltnak látszik rá apjáról, mit bőven bebizonyít, midőn olly elragadtan tart érzélgő beszédet a’ vidékhez az ablakon keresztül.” *Életképek* 1846. augusztus 22., 249. (Vas Andor aláírással).

Bizonyos, hogy Czakó drámájának átfogó, világnézeti ironiája feltűnően idegen a reformkor sokat emlegetett haladás-eszményétől, de még a saját korábbi műveitől is.²⁸⁹ A magyar irodalomtörténet szempontjából ezért – a már említetteken kívül – fontos tájékozási pont lehet a *Csongor és Tündéből* az Éj királynőjének monológja is, különösen a *Leona* utolsó felvonása kapcsán (lásd később). Felvethető a *Leona* és a *Szeptember végén* képrendszer közötti hasonlóság is: „De eljő az idő, midőn a természet többé ki nem újul; midőn elhal a tavasz, elhal az ősz, elhervad a rózsa – az élet és a gondolat” (Előjáték/6)²⁹⁰ – „Elhull a virág, eliramlik az élet...” Petőfi 1847 szeptemberében, vagyis jó egy évvel a *Leona* bemutatója után vetette papírra ezeket a sorokat. Az egyetlen általam ismert életrajzi kapcsolódási pont, hogy mindketten az Ifju Magyarország köréhez tartoztak. Czakó az egyik pesti szállásán, az ún. színésztanyán – ahol Szentpétery Zsigmond színész édesanyja főzött a társaságra – rendszeresen találkozott Kazinczy Gáborék kompániájával,²⁹¹ akik színházi téren éppen a francia vígjátékok és polgári színművek átültetését tűzték zászlajukra, miközben a korábbi progresszívek táborával, „az Athenaeum-triász, főként pedig Bajza egyre merevebbé váló kritikai fogadtatásával találták magukat szemben”.²⁹²

A *Leona* cselekménye végül is közismert romantikus toposzok füzére: a természet törvényei szerint felnevelt fiatalok, elcsábított apáca, végzetes bosszú. A szerelméért mindent feláldozó és mégis elhagyott, bosszúból a saját gyermekeit elemésztő anyafigura (aki *Leona* esetében már nagymama) az antik Médeia-mítosz archetípusát is megidézi.²⁹³ Ami Czakó darabjában igazán érdekes, hogy ezek a közismert irodalmi toposzok egy ironikus-szatirikus keretbe ágyazottan jelennek meg: Leona bosszúját a világkép széthullása, az egyházi hagyomány diabolikus kiforgatása, ironizált mitikus felhangok kísérik. Northrop Frye archetipikus kritikájában mindez a „tél müthoszára”, a legalsó mimetikus módhoz tartozó ironikus-groteszk ábrázolásra jellemző.²⁹⁴ Érdekes drámatörténeti adalék, hogy *Az őszanya* című végzetdrámájával nálunk is befutott osztrák drámaíró, Grillparzer az 1821-es *Das goldene Vliess* című trilógiájában szintén ironikus szellemben gondolja tovább a Médeia-toposz lehetőségeit.²⁹⁵ Ennek függvényében a *Leona* akár ironikus tragédiának is nevezhető,

²⁸⁹ Vö. DÖRGÖ, *Czakó Zsigmond és világértelmező drámái*, i. m., 141.

²⁹⁰ Ez a sor még kétszer ismétlődik a darabban, apró módosítással: „Eljön az idő, midőn elhal a tavasz, az ősz: az élet és a gondolat.” (I/22, I/29)

²⁹¹ EGRESSY Ákos, *Petőfi Sándor életéből*, Kunossy-Szilágyi és Társa, Budapest, 1909, 30.

²⁹² KERÉNYI, *A régi magyar színpadon*, i. m., 404.

²⁹³ Megjegyzendő, hogy a mítosz legismertebb drámái feldolgozása a görög színpadon nem aratott átütő sikert: Euripidész i. e. 431-ben az utolsó helyezést érte el vele. Seneca *Medeája* pedig, ha lehet ilyet mondani, még szubjektívebb és szuggesztívebb dráma a görög mintaképénél. Vö. SZILÁGYI János György Utószava („Seneca, a tragédiaköltő”) = SENECA *Tragédiái*, Európa, Budapest, 1977, 236–237.

²⁹⁴ FRYE, *A kritika anatómiája*, ford. SZILI József, Helikon, Budapest, 1998, 189–203.

²⁹⁵ „Grillparzer két alapmotívumot dolgoz ki. Médea a kívülálló, a gyökereitől elszakított idegen. Pusztá jelenlétével elhomályosítja a görög táj ragyogását, hiszen magával hordozza a száműzetésnek komorságát.

ami a hagyományos esztétikai felfogás szerint nehezen értelmezhető kategória. Az ókori hagyományból leginkább az *Alkésztisz*,²⁹⁶ Shakespeare-től a *Titus Andronicus*²⁹⁷ kapcsán merültek fel hasonló értelmezési lehetőségek. Ian Kott egzisztencialista irányultságú tragédiaolvasata szerint viszont az autentikus tragédia már eleve ironikus, sőt abszurd²⁹⁸ – vagyis a *Leona*-típusú művek csak explicitté tesznek valamit, ami a klasszikus tragédiákban implicit módon van jelen.

A *Leona* hősei földrajzi és erkölcsi-ideológiai szempontból is kiszakadtak a társadalmi keretrendszerből (*Leona*, *Erast*), vagy épp be sem tagozódtak oda igazán (*Irén*, *Aquil*). Ez már a szerzői utasításokból kiderül, amire a színpadon elsősorban a díszlet és a jelmez utal. „Történik Bizáncz’ környékén, egy vad rengetegben / Idő: XIII. Század” – olvasható a darab cenzúra utáni változatában a „személyek listája” alatt. (Az első változatban csak a „Történik egy vad rengetegben” helymegjelölés szerepel). A közelebbi helyszín, mint mondtuk, egy pórkunyhó (vö. a melodrámáról írottakkal), ahol a remetelakra emlékeztető „durván faragott és könnyedén összeállított bútorok” mellett a romantikus természettudományokra utaló tárgyak („korszerű könyvek- s holmi csillagászszerekkel megrakott állvány”) is előfordulnak (*Előjáték/3*). A fenékszínen elhelyezett ágynak a későbbiekben még fontos szerepe lesz.

A heterotópiák Foucault-nál olyan többjelentésű terek (utópiák és ellenutópiák egyszerre), amelyek magukban hordoznak más terekre való kétértelmű utalásokat. (Megjegyzem, hogy Foucault 1967-ben Tunéziában íródott szövege, amely csak 1984 tavaszán került egy párizsi nyomdába, szintén felfogható virtuális heterotópiaként).²⁹⁹ Foucault tipikus példái erre a tükör (amely a romantikus „én” utópiáját hordozza és leplezi le), a könyvtár, a botanikus kert, a múzeum, a temető, társadalmi „beavatás” elkülönült színterei (kollégium, a nászutasok által kibérelt motelszoba), a devianciákat elkülönítő színterek (kórház, elmegyógyintézet, börtön, idősek otthona) stb. Kétségtelen, hogy a *Leona* színhelyére is jellemző a freudi-foucault-i kísérteties többértelműség. A darab egy – a kor esztétikai mércéi szerint – kifejezetten kegyetlen bosszútörténetet visz színre (gondoljunk a

Ezenfelül Jázon érdekében egy csomó bűnt követett el, s Jázon éppen ezért nem bízik többé benne. Aki megcsalta az apját és a bátyját egy görög kalóz miatt, az megcsalhatja a görögöt is. Jázont taszítja Médea szerelmének primitív vadsága. Nem az argonauták tüzes kapitánya már, hanem fáradt, gyanakvó ember, aki szeretne lehorgonyozni.” STEINER, *A tragédia halála*, i. m., 208.

²⁹⁶ Vö. például Jan KOTT, *Alkésztisz fátyla* = Uő., *Istenevők. Vázlatok a görög tragédiától*, ford. FEJÉR Irén, Európa, Budapest, 1998, 184–217.; DOMÁNY Judit, „*Irónia*” Euripidés *Alkésztisében*, Antik Tanulmányok 2001/1–2., 217–223.

²⁹⁷ Ezzel kapcsolatban lásd GÉHER István utószavát a *Titus Andronicus* újabb magyar fordításához = SHAKESPEARE, *Titus Andronicus*, ford. VAJDA Endre, Európa, Budapest, 1988, 129–139.

²⁹⁸ Jan KOTT, *A görög tragédia és az abszurdum* = Uő., *Istenevők*, 317–330.

²⁹⁹ Michel FOUCAULT, *Des espaces autres* (előadás jegyzete, *Cercle d’études architecturales*, 1967. március 14.), Architecture, Mouvement, Continuité, 1984. október, 46–49. = Uő., *Dits et écrits*, IV., Gallimard, Paris, 1994, 752–762. Magyarul: Uő., *Más terekről*, ford. ERHARDT Miklós, <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253>.

Leona által alkalmazott pszichológiai terrorra, a gyermek halála körüli szörnyű huzavonára) olyan díszletek között, ami a romantikus kódrendszer szerint akár a paradicsomi idill reprezentánsa is lehetne.

A díszletek sugallta értelmezési lehetőséget a dráma szövege ássa alá rögtön az elején a különvált félgömbök és a szél kitörte almafa képeivel. „Közép pontján egyenlő két részre osztván a föld, a különvált félgömbök megtartanak-e továbbra is, az átmetszett terület’ körének központjában a vonzerőt?” (Előjáték/3) – teszi fel a költői kérdést Erast. (A Kopernikusz utáni világrépre utaló félgömb metaforája még a darab cenzúra előtti változatából maradhatott a szövegben, a 13. században ez már feltűnő anakronizmus). Irén a kitört almafa utolsó gyümölcsét kínálja a halálról elmélkedő Erastnak a „porhanyó” zergehús mellé, mintegy a saját halálát, elporladását megelőlegezve.³⁰⁰ (A név mintha Erasmus és Arisztotelész nevének összerántása volna, s ekképp – talán ironikusan – a „filozófusok filozófusára” utalna. A nevet egyébként dramaturgiai szempontból egy kicsit későn, az első felvonás ötödik jelenetében Leona mondja ki először).

A mű bázismetaforáját akár Jézus Krisztus világ végéről szóló beszédéhez is asszociálhatnánk (Lukács evangéliuma 21:25; Máté evangéliuma 24:29), amely a világ elsötétedése mellett (vö. Erast vakságával) „az egek erőinek megrendüléséről” is tudósít. A görög „apokalüpszis” (kinyilatkoztatás, kijelentés, leleplezés) fogalom köré épülő vallási hagyomány magában hordja a végső pusztulás és az e pusztulásban megnyíló, feltárulkozó végső jelentés („tisztánlátás”) hermeneutikai feszültségét. Ez a párhuzam a *Leona* tragikumfelfogása szempontjából is fontos intertextuális mezőket nyit meg: utalhatnánk például Solger tragikumfelfogására, mely szintén a tragikus pusztulásban feltárulkozó metafizikus értelem köré szerveződik, ami az *Oidipusz király* esetében kompozíciós alapelvvé lép elő (részletesebben ld. az első fejezetben). Erast fokozatos megvakulása a darabban szintén ezeket az intertextuális összefüggéseket (a keresztény apokalipszis hagyományát és egyszersmind Oidipusz vakságát) idézi meg, csakhogy a tragikus bukás, illetve a végső pusztulás kiváltotta tisztázó értelem itt nincs jelen, sem az arisztotelészi katarzis, sem a keresztény Gondviselés formájában.³⁰¹

A kezdetben otthonosnak tűnő környezet idillikus képét tehát egyre több, a már-már mitikus otthontalanságra utaló jegy írja (vagy színezi) felül, míg végül a kis remetelak – Leona megérkezése után – egyenesen a földi pokol allegóriájának bizonyul. Erast, amint az a

³⁰⁰ Dörög Tibor ennek kapcsán az „ember személyiségét összetartó erők, a világnézet, az erkölcsi értékrend, a személyes kapcsolatok” felbomlásáról beszél. DÖRGÖ, *Czakó Zsigmond és világértelmező drámái*, i. m., 142.

³⁰¹ Ezt a lehetséges világnézeti (intertextuális) összefüggést Szilágyi Márton és Vaderna Gábor is említi: SZILÁGYI Márton–VADERNA Gábor, *Egy bölcséleti kamaradarab: Czakó Zsigmond: Leona = Magyar irodalom*, i. m., 613–616.

harmadik felvonás végéig kitartó „erőfeszítésig menő csigázás” után kiderül, nem az az elvetemült hitszegő, akinek Leona hitte őt – a leányanya Irénben Erast új szeretőjét sejtve –, hanem maga is az (inkvizícióban megtestesülő) sors áldozata. Így voltaképp az egész cselekmény mozgatórugója egy *tragikus tévedés* – egy széthulló világegyetem allegóriája (vagy fordítva). A tragicitás, miképp a divatos végzetdrámákban, úgy a *Leonában* is tragikus tévedések sorozatának (vagy együttes jelenlétének) az eredője. Erast végelgyengülése és Irén későbbi védtelensége Leonával szemben annak is köszönhető, hogy a legfőbb támaszukat, Aquilt a halálos ítéletéről tudósító levél folytán halottnak hiszik („Megért benne keblem’ vallása; én szemeim’ világát vesztém általa, hisz levelén vakultam meg” – mondja Erast – I/22; „Oh, Aquil, miért kelle elhagynod engem?!” – mondja Irén, amikor úgy érzi, nem tud ellenállni Leona lelki nyomásgyakorlásának – II/36). Aquil azonban végül kegyelmet kap, és a második felvonás végén – a drámai konfliktus csúcspontján – visszatér gyermekkorának idilli (?) paradicsomába, a kis pórkunyhóba. Erast végül a szent zsoltárait mormolva hal meg, a tanulmányútról visszatérő Aquil pedig az erkölcs teljes relativitásának a felismeréséhez (filozófiai nihilizmushoz?) jut el a darab végére:

...Nem foghatjuk meg azt, hogy a felettünk uralkodó erő mit lát jónak, és miben gyönyörködik. (...) Tehettél-e arról, hogy anyám levél, és akartál az, vagy nem az lenni? – Mi az a szeretet? vagy mit adhatok e szóval – bocsánat? Egy szellő szebb hangzatot tud sirni neked. Nyugodjál meg bűneiden; talán gyönyört szereztél velök azon nagy hatalomnak, mely kebled’ hurjait ekképpen zengeni rendelé, és gyönyört lelt keservedben, mint mi egy csalagányében. (IV/68–69).

Miután a rossz kritikusok módjára előre elmeséltük majdnem az egész cselekményt, belekezdhetünk a látszólag nyilvánvaló, ám poétikailag annál összetettebb részletek vizsgálatába. A darab elején a filozófus Erast válasza a saját – látszólag költői – kérdésére a fentiek fényében tragikus jóslatként is olvasható: „Mind a két félgömb kiesnék a nehézkedés’ eddigi súlyából, elvesztené tengelyét, rendes forgását.” (Előjáték/4). Ugyanezen a szimbolikus jelentéssíkon értelmezhető az apját rajongva tisztelő lány, Irén első monológja is, aki a természet leányaként nem talál nyelvet élményei adekvát kifejezéséhez:

...Keblem emelkedett, és remegett ajkam, mert nem találta meg a kebel’ nyelvét, mellynek érzelmei sohajban áradoznak névtelenül el; és bár őket nevezni nem tudám, megnyugodtam, mert egykor azt monád róluk, hogy általok istenhez közeledik a lélek. (Előjáték/5).

Irén első monológja tehát a nyelv és a metafizika szétválásának romantikus távlatait nyitja meg a drámában: a transzcendenciához közeledés eszerint nyelvvesztés, vagy legalábbis azáltal lehetséges. Ez a jellegzetes nyelvzavar – amikor tehát éppen a nyelv közvetítő funkciójának retorikai megkérdőjeleződése vall egy magasabb nézőpont érvényesítésének lehetőségéről – olyannyira visszatérő közhelye a romantikának, hogy Kierkegaard esztétája

már némileg parodisztikus éllel hangoztatja a *Vagy-vagy* (1843) elején olvasható *Diapszalmata* című költői naplójában, egy szörnyű mitológiai kízóeszközzre, Phalarisz bikájára utalva: „Mi a költő? Szerencsétlen ember, aki mély kínokat rejt szívében, de ajkai úgy vannak formálva, hogy miközben sóhajok és kiáltások hagyják el, mindez úgy hangzik, mintha szép muzsika lenne.”³⁰² A korabeli magyar irodalom vonatkozásában pedig – sok más mellett – Kemény Zsigmond *Ködképek a kedély láthatárán* című regényének töredezett, mozaikszerű elbeszélése is eszünkbe juthat, amely az elbeszélhetőségről való lemondással a szereplők belső életének, motivációinak ábrázolását poentírozza.

Irén tehát, akár a romantikus költő, egy állandó nyelvi szorongatottságot él meg, ami Paul de Man megfogalmazása szerint nem más, mint a halál allegóriája.³⁰³ A fiatal lány szavaiból a rousseau-i ideálnak megfelelő természetes lány képe rajzolódik ki, a szentimentalista-romantikus irodalmi alkotások közismert toposza. A természet gyermekének feltűnően nincs saját tapasztalata az emberi kapcsolatok működéséről, ugyanakkor (s talán épp ezért) mélységesen tiszteli és csodálja nevelőjét. Ezek alapján azt is hihetnénk, hogy Irénnek a természet örök körforgására utaló lelkes szónoklatai szintén a filozófus gondolatainak (talán egy panteista gondolat kísérletének) iterációi: „Egymás’ karjain csüggött a két testvér” [ti. a tavasz és az ősz](...) „Új álmod mindig új csere követett a nélkül, hogy e változást tudnánk, éreznék”; stb. (Előjáték/6). Erast komor filozófus, aki már nem törődik a gazdálkodással, zavarja a fény (annak jele, hogy nemsokára megvakul), leginkább a közeledő vég foglalkoztatja. A saját korábbi gondolat kísérletére, amely tehát (értelmezésem szerint) Irén által artikulálva „zengedezik” tova, a filozófus csak a később refrénszerűen visszatérő frázissal tud válaszolni: „De eljő az idő, midőn a természet többé ki nem újul; midőn elhal a tavasz, elhal az ősz, elhervad a rózsa – az élet és a gondolat.” (Előjáték/6). Erast patetikus természetzsoltára – amelyben az élet terheitől meggyötört lélek a szenvedéssel és halállal megbékítő egyesülést áhítja a Szent Természettel – szintén a romantikus természetfilozófia keretében értelmezhető adekvát módon (ennek remeke például Hölderlin *Empedoklésza*). „Hallgassuk” ezt a zengzetes beszédet, mely többszörösen alárendelt mellékmondataival (az írott szövegben idézőjellel) is exponálja önnön iterációs voltát:

És hiszem végre szent természet: hogy ha nyugalommal várt végórára a földi lét’ minden testi és lelki gyötrelmeit – mit többé nem ismerek – rám árasztanád kísértésül, ezt mondanám: Érzem, hogy szeretsz (...) és kínaimon szent kezéd’ és kebled’ ölelését, szorítását véelve, tudva, ez volna végszavam: „szeretlek és imádlak téged szent természet.” Ó áradozzál imaáldása ajkimnak; áradozzál, keblem’ hite és szerelme hálaadó gyönyörűséggel a te testvéredhez, atyádhoz, a természethez! (Előjáték/8)

³⁰² KIERKEGAARD, *Vagy-vagy*, ford. DANI Tivadar, Gondolat, Budapest, 1978, 29.

³⁰³ PAUL DE MAN, *Az önéletrajz mint arcronálás*, ford. FOGARASI György, Pompeji 1997/2–3., 108.

Az agg bölcslő mindeközben maga idézi meg örvényes múltját („Szállj el ez órában emlékezet lefolyt életem’ korszakira, hozd el virágít és töviseit” (Előjáték/7 – utalás Kazinczy versciklusára?), mely nemsokára a bosszúálló Leona képében zúzza porrá eleve törékeny családi harmóniáját.

Erast rövid dialógusa fiával, Aquillal (ismét egy beszélő név: „aquila” latinul ’sas’), pimasz közvetlenséggel és – szerintem – vaskos iróniával idézi meg a felvilágosodás társadalomfilozófiájának legszebb reményeit, hogy aztán Leona megjelenésével ezeket is ízekre szedje. Erast egyéves tanulmányútra küldi a fiát, mivel szeretné „az élet’ veszélyire egészen kiképzettek látni” őt (Előjáték/10). A láthatólag igen gondosan eltervezett képzésből – amely valószínűleg a korábbi évszázadokból ismert nemesi peregrinációs instrukciók műfaji mintáit követi³⁰⁴ – még hiányzik az utolsó állomás, amelyet a különben nagyon lelkiismeretes nevelő nem adhatott meg: „a tapasztalás”. A szigorú atyai parancsra az eddig a természet iskolájában – kedves medvéi között – felnőtt fiúból mélyről jövő sóhajok törnek fel, mire Erast gondos nevelésének egyik alappillérét, a sztoikus nyugalmat kéri számon rajta. Kettejük ironikus párbeszédéből, amely a színpadon talán a Dérynéék színész-nemzedékének „síró-deklamáló stílusát” parodizáló hangsúlyozással szólalt meg (mint például a Dickens regényéből készült *Nickleby Miklós* 1843-as bemutatójának egyik jelenetében)³⁰⁵ nem nehéz kihallani a „kifogástalan nevelés” kultúrideájával szembeni elutasítást. De – különösen a tágabb szövegkontextust figyelembe véve – annak a romantikus magatartásnak a paródiáját sem, amely éppen a Szent Természet zászlaja alatt indul rohamra a civilizáció ellen:

AQUIL Oh!
ERAST (*kissé szigorún*) Aquil!
AQUIL (*erőt vesz*) Nem értelek.
ERAST Nyugodtság ez Aquil?
AQUIL Nem.
ERAST Hányszor mondtam: ne érjen olly percze az életnek, melly nyugodtan nem talál! (...)
Akarattal nem tudatám eddig, hogy e véletlenség által az első esetet idézzem elő a sors kezéből, melly megrohanjon feltámasztani és erősíteni türelmed’. – Fiam, ez előkészület nagyobbakra. – Nyugodt vagy-e?
AQUIL (*erőltetve*) Nyugodt! (Előjáték/11)

Czakó öngyilkosságát megelőzően a költő és egyik jó barátja (Szilágyi Márton Szigligeti Edét valószínűsíti) a drámának éppen ezt a részletét idézték, parodizálták egymás között, ami arra

³⁰⁴ Dessewffy József intelmeinek instrukcióiról van szó, amelyek „bár a nemesi tanulmányút, a *Kavalierstour* hagyományának megfelelően a társadalmi rangnak megfelelő viselkedés módzatait taglalja[k], a legtöbbször követik korának népszerű dietetikai és illamtani elképzeléseit.” VADERA, *Élet és irodalom*, i. m., 74–75, itt: 75.

³⁰⁵ „A színészt részletes játéktutasítások segítik, s kontrasztosan még a túlhaladott deklamáló stílus is szerepet kap, Squers hazudik így intézete humánus és pedagógiai erényeiről.” KERÉNYI, *A régi magyar színpadon*, i. m., 405.

utal, hogy a jelenet hatásos lehetett, és Czakó baráti körében amolyan irodalmi szállóigévé válhatott.³⁰⁶

Amikor kiderül, hogy Aquil vonakodásának oka Irén iránti szerelme, Erast jellegzetes „genderteóriája” is nyilvánvalóvá válik: „Neked neveltem, és ez élettől egyetlen jutalmam, hogy titeket üdvéből szállított frigygyel álda meg.” (Előjáték/12). A nagy ideológus tehát olyan *tabula rasának* tekinti neveltjeit, akiket az utolsó állomásig (ami Aquil esetében a tanulmányutat, Irénnél pedig a feleség-szerepkör betöltését jelenti) a saját meggyőződése szerint formálhat. A dráma így allegorikusan maga a nevelés, illetve a nevelés kudarcának ábrázolása is. Czakó drámája nem jut el addig, hogy saját nevelési ideált állítson fel (sőt egyáltalán semmiféle ideált nem állít elő), a meglévőket viszont kérlelhetetlen következetességgel rombolja le. „Az élet meglehet más pályát, talán magasabbat jelez ki neked, mint enyém vala...” (Előjáték/10) – Erast szavai Aquilhoz a dráma egészének tükrében mély iróniával bírnak, hiszen az utódok nemhogy sikeresebbek lesznek, hanem – amint az a mai pszichológiából közismert – megismétlik szüleik hibáját. (Az efféle kényszeres ismétlés korabeli irodalmi feldolgozását ismertük fel Petőfi *Tigris és hiénájában* is).

Feltűnő, hogy Erast kissé szószátyár érvelésében (legalábbis ahhoz képest, hogy a fia általában egy-két szóban, esetleg egy rövid mondatban fejezi ki magát) a „természet nyelvén”-nek és az „ember eredeti természetén”-nek ideája feltűnő logiai ellentmondásba keveredik egymással.³⁰⁷ Mert ha a természet nyelvén a „környező világ egybehangzatának felsége”, azaz valamiféle eredendő harmónia fejeződik ki, hogyan lehetséges, hogy az „embernek eredeti természete” mégis hajlamos az állítólag tiszta erkölcsi fogalmak eltorzítására? És a „romlott vér” vajon tényleg csak „apáink gyarlóságából” szivárgott belénk (nevelési hibák, káros ideológiák) vagy az „eredeti természetünk”-höz tartozik? Talán az sem egészen véletlen, hogy Erast – aki a Leonával való fiatalkori afférja után egyoldalúan szellemi

³⁰⁶ „Életkedve napról napra hanyatlott. Innen fogva szaporodnak a nyilatkozatok, melyek nem sokára sötétben fognak bevalósulni. [...] Egy izben ültéből hirtelen fölkel és e szavakkal benyúl az almáriomba. Barátja valami koppanást hall, de Czakó meggondolkozik, s csak ennyit mond: »Ne, most ne! Nagyon megijesztenélek.» Mikor barátja Leonából fejére idézte: »Légy nyugodt!«, komoran válaszolt: »Igen, nyugodtan ölni meg magamat.« Barátjának elutazásakor e szavakkal bucsúzott tőle: »De temetésemre visszajösz.« Ily mondások annyiszor fordultak elő hónapokkal a halála előtt, úgy beszélgetett a halálról, hogy e tárgy közöttünk megszokottá vált, közönséges társalgási anyaggá, melynek megfélemlítő jellemét a folytonos ismétlés elvette.” BERCZIK Árpád, *Czakó Zsigmondról* = A Kisfaludy-Társaság Év-lapjai, Új folyam, X., Budapest, 1875, 149–150. Vö. SZILÁGYI Márton, „sötét halálával az öngyilkolásnak...”, i. m., 116–117.

³⁰⁷ „A természet’ nyelvén oktattam; figyelmét soha nem entudati fogalmakra, hanem egy lassadán belecsepegtetett szent hév’ és rokonszenvenvel az őt környező világ’ egybehangzatának felségére ébresztém; hol szerelem él, de nem magyaráztatik; hol hit buzog, de nem árultatik; hol boldogság van, melly nem czégéreztetik. A még éretlen ész és értelem enmagába szállva [az embernek eredeti természeténél és azon romlott vér’ ingereinél fogva, melly apáink gyarlóságából belénk szivárgott,] erkölcsi fogalmakhoz ellenszémeket ragaszt; az erény’ tanulásában ismeri meg a bűnt; a szív’ rejtekében sötét utakra vezető ösztönt talál; vágyakat, gondolatok ébreszt és testesít – mellyek’ édes mérge észrevétlenül emészti meg a kebel’ nyugalmát.” (Előjáték/12–13).

karakterré vált – már a darab elején kezdi elveszíteni a szeme világát: elvakultsága mintegy a testére íródik. Kissé didaktikus szólását így végül a szerelmesek testi hevületének nonverbális kifejeződései ellenpontoszzák. Aquilnak a szerzői utasítások által is jelzett nyugalansága, a fiatalok hosszas búcsúzkodása – kivált egy elképzelt színházi előadás terében – nem nélkülözi a komikumot. Az előjáték a hősszerelmes Aquil egy hamisítatlan performatív kijelentésével ér véget: „Reggelig hajnalomnál maradok. (átöleli.) (Előjáték/20). Irén pedig az első felvonás elején már a kis Aquillal (szerelmük testi jelével) az oldalán tűnik fel, aki a szerzői utasítás szerint „alig harmadfél éves” (I/21).

Már az eddigiekből is látszik, hogy a *Leona*, bár előszeretettel ábrázol társadalmi ideológiákat, nem egysíkú iránydráma, hiba lenne bármelyik szereplői szólását a mű végső igazságaként értelmezni. Rögtön az első felvonás elején („Három évvel az előjáték után”) magától a szereplőtől értesülünk róla, hogy Erast mesterien kimunkált nevelési elvei látványos kudarcot vallottak: a növendék börtönben ül, és a kivégzésére vár.³⁰⁸ Irén Aquil nevű kisleány viszont már az első megszólalásában a nagyapja korábbi borongós szavait gagyogja vissza (újabb iteráció): „Eljön az idő, midőn elhal a tavasz, az ősz, elhervad a rózsza – az élet és a gondolat.” (I/22). Ez a mondat egy ilyen korú gyermek részéről – ha nem pusztán „költői túlzás” – megint csak ironiának tűnik.

A címszereplő Leona, aki a végromlást hozza a roskadozó viskóra (és ezzel együtt persze saját magát) a melodramát, érzékenyjátékot idéző (parodizáló?) szavakkal, „szerencsétlen szenvedő”-ként mutatkozik be, „kit idő és sors üldöz” (I/23). (Mindezt épp Erast természetáhitata közepette). A naiv Irén pedig apja felszólítására (ugyanabban a stilisztikai regiszterben maradva) a „Lépj be szenvedő” (I/23) szavakkal invitálja őt a kunyhóba. Az asszony gyászos szavai és baljós közeledése – archetipikus értelmezési síkon – a gyerekgyilkos Médeia alakját idézi meg. A Leona hasára égetett kereszt ilyen értelemben a kulturális közvetítés szempontjából is fontos szimbólumként tűnik fel. A görög Médeiát Aphrodité hatalma kényszeríti rá, hogy elszakadjon övéitől, és Iaszónnal tartson. Leona bukott apáca, akit – mint később kiderül – Erast iránti szerelme ragadott ki a kolostorból, de amikor üldözni kezdik őket, a férfi – ő legalábbis úgy tudja – magára hagyta.

A leányanyának borsos árat kellett fizetni szenvedélyéért: szent öltönyét megégetik, hamvait a szemébe szórják, az utca koldusai sárral dobálják, és szánakoznak rajta. Leona tehát Erastért ugyanúgy egy világot hagyott oda, ahogy Médeia Iaszónért, csak éppen ez nem az „antik”, hanem a „modern” keresztény világot jelenti, így a bosszúállás eszközei is mások.

³⁰⁸ E sorokat nyilván sokkolónak szánta a szerző: „Nem kelle elküldenem; hiszen sejthettem volna, hogy szabadon nőtt lelke, megütöközvé a társasági élet’ előtte szokatlan fonákágaiban, vészbe sodorja őt. – Mi magas erő veszett el benne – mi nyugalommal ír végső sorait börtönéből – egy órával lefejeztetése előtt!” (I/22)..

Mérgezett nászruha helyett mérgezett nyelvvel veszejtené el a férfi új családját: „Ez alapra még lehet építeni – boldogságot – fekete boldogságot. (I/29). Leona valóban a szavak mestere: a szónoki stratégiája, hogy kiforgatja önmagukból a kereszténység tanait, a feltámadás vallását a halál vallásává költi át, egy amolyan fekete kereszténységgé. Nem túlzás azt állítani, hogy a bűnben már járatos asszony valóságos pszichológiai hadviselést folytat az ártatlan (azaz nyelvtelen) Irénnel szemben, akit Erast ifjú feleségének hisz: „Felszántom minden terét lelkednek, és bevetem barázdáit. – A rajoskodás’ csirája valószínűség mázával befestett képtelenségek által fogamzik, és a megfoghatatlanság’ emlőin épül mindenható ördöggé.” (I/31). A „rajoskodás” vagy „rajongás” (a német Schwärmerei tükörfordításaként)³⁰⁹ a kor vallási és esztétikai gondolkodásában népszerű fogalom, legjobb irodalmi ábrázolásai talán Eötvös József *Magyarország 1514-ben* és Kemény Zsigmond *A rajongók* című regényeiben lelhetők fel. Irén képtelen védekezni Leona fonák teológiája ellen: ebben üt vissza Erast nevelése, aki szándékosan a természeti ártatlanság (nyelvtelenség) állapotában hagyta a fiatal lányt azért, hogy később romlatlan lelkű, jó felesége lehessen Aquilnak.

Leona teológiai narratívája arra fut ki, hogy a megesett asszonynak Ábrahámhoz hasonlóan fel kellene áldoznia a törvénytelen nászból született fiát, akit ráadásul még a szentség vize sem illetett (a leányanya így mindkét alapvető egyházi szentséget, a házasságot és a keresztelest is elmulasztotta). Izsák feláldozásának története más kontextusban, az „Istennel való abszolút viszony”, az erkölcs „teleologikus felfüggesztése” bibliai példázataként szerepel Kierkegaard *Félelem és reszketés* című 1844-es esszéjében.³¹⁰ A dán filozófus maga is tisztában van vele, hogy ennek az érvrendszernek lehetséges egy „szektáriánus” olvasata is (a vallási fundamentalizmus nevében elkövetett bűnökről van szó), ezért hangsúlyozza, hogy Ábrahám – ez egy irracionális tette kivételével – példásan erkölcsös életet élt. A néhai apáca nem egyszerűen szektáriánus, hanem a Dosztojevszkij Nagy Inkvizítoráéhoz hasonló instrumentalizált kereszténységet hirdet. Beszél ugyan a Krisztus általi megváltás lehetőségéről, de azt kizárólag a keresztség szentségéhez köti, és jótékonyan elhallgatja, hogy azt bármely keresztény hívő (végső esetben akár ő maga is) megadhatná. Az apokrif hithirdető még az olyan természetes jelenségeket is, mint a szülést kísérő fájdalom, a csecsemő fogzása vagy Erast önkéntelen beszéde álmában (ez utóbbi ugyan tényleg lehet az elfojtott bűntudat kifejeződése) Isten haragjának tulajdonítja, amit Irén – úgymond – csak a gyermeke halála árán engesztelhet ki. Amikor Irénben felmerül az öngyilkosság gondolata,

³⁰⁹ Vö. Anthony J. LA VOPA, *The Philosopher and the „Schwärmer”: On the Career of a German Epithet from Luther to Kant*, *Huntington Library Quarterly*, 1997/1–2, 85–115.

³¹⁰ KIERKEGAARD, Søren, *Félelem és reszketés*, ford. RÁCZ Péter, Európa, Budapest, 1986, 52.

Leona olyan élénkszínekkel (ugyanakkor következetesen a „természet leányának” tapasztalati terében maradván) ecseteli neki a pokol borzalmait, mint amilyeneket a műfaj egyik klasszikusa, Loyolai Ignác *Lelkigyakorlatos könyve* tár elénk, amely Kittler nyomán az ellenreformációs médiatechnika iskolapéldájaként terjedt el az újabb szakirodalomban (a katolikus felfogás szerint a baszk szerzetes műve – egészében nézve – a keresztény lelkiségi megújulás máig nagy hatású dokumentuma).³¹¹

LEONA A börtön’ lakói gyilkosok, rablók, és azon anyák kik szültek, mielőtt ismerték a hit’ szavát.

IRÉN Nem messze a szirt, mellyről minap a szarvas lezuhanva rögtön véget ért.

LEONA A pokol’ lakói gyilkosok, rablók, és azon anyák, kik szültek, mielőtt ismerték volna a hit’ szavát, és magokat kivégezték. (...) A föld’ mélye alatt fekete űr van, mellynek padlata égő tűz; oldalfalai azon embercsontokból rakvák, kik egykor kiszenvedvén a végítélet’ kárhozatát, belőlők a lélek égbe távozott. (...) És a mi itt földön percz, a pokolban év, melynek minden pillanatára gyötrelm van rendelve. A szülés’ fájdalma ott élőlény, tüzes szemmel, tövis arccal és kígyó szájjal, kit az anyának mindig csókolni kell, és minden csókjára szásszorosan érzendi az egykor szenvedett fájdalmat. Fiának vére ott megolvadt érczé változik, mellynek izzó habjait kell innia, valahányszor pihenésért eseng. Ezt szenvedik örökkön örökké az anyák, kik szültek mielőtt ismerék a hit’ szavát. (II/37–38)

Irén a Leona jól retorizált érvelésével szemben csak a természet istenéhez tud fohászkodni, amely beszédaktust viszont – mint korábban láthattuk – a dráma világában épp az állandó nyelvi szorongatottság jellemzi. Poétikailag nagyon következetes, hogy a hősnő e nyelvi szorongatottság közepette (a nyelv materiális-anagrammatikus aspektusát domborítva ki) újfent a nevelőjétől tanult frázisokat kezdi ismételgetni: „Eljön az idő, midőn elhal a tavasz, az ősz: az élet és a gondolat.” (I/29). Leona különben maga is csodálkozik a tanulatlan lélek e rendkívüli képlekenységén, önmagát egyrészt az áldozat (vele is ezt csinálták az apácák!), másrészt a büntető Isten pozíciójába helyezve – a kettő között pedig a keresztény hagyomány szenvedő figurái (a bibliai Jób, a Fájdalmas Szűzanya s a bűnös Mária Magdolna) közvetítenek. Leona tehát kényszeres módon a saját élettörténetét játszató újra Irénnel (a kényszeres ismétlés filozófiatörténeti jelentőségéről korábban már szoltunk):

Szabadítsd meg uram e bűnnel terhelt leányt azon gyalázattól, melly a világ előtt rá vár. – Ne engedd hogy fürteit elvágva homlokára a szégyen’ bélyegét írják, s korbácsolva hordozzák az igazság’ szolgái a tolongó nép előtt, melly őt gúny és átok közt sárral dobálja. Ne hagyj uram, hogy e nő’ gyermekére örök gyalázatul, születése’ mocska hányassék – kitaszítva az emberek’ sorából... (I/35).

A *Leonában* az áldozat lelki transzformációja a drámában meglehetősen jól sikerül: „Két nap alatt kiszáradt a boldogság’ fája, mellynek lombjaira egy örökös tavasz ígért virányt” (II/36) – mondja Leona Irénről. Ám végül Irén a saját (nyelvtelen, vagy legalábbis nonverbális) természetistenébe, egész pontosan a lenyugvó nap utolsó sugarába

³¹¹ Vö. KITTLER, *Optikai médiumok, i. m.*, 76–79.

kapaszkodva (mely egyszersmind a Leona által kiszabott végső határidő lejártának a jelölője) nem öli meg a gyermekét, csak elájul. A szörnyű büntettet végül Leona követi el a fenékszínen lévő ágyon (tehát a nézők szeme előtt kitakarva), amit a következő felkiáltással jelez („némi kárörvendő iszonnyal: Meg van! meghalt!” (II/46). A gyilkosságot ezután az éppen eszmélkedő édesanyára fogja. Ebben a pillanatban érkezik vissza a halottnak hitt Aquil – az érzelmi kontraszt kedvéért dalolva. Az újraegyesülő család idilljét a fenékszínen álló Leona károgó hangja árnyékolja be, amely a korábban említett paradicsom–pokol heterotópiát explicit módon az utóbbi pólusa felé tolja el: „Hogy a paradicsom tökéletes legyen, az isten kigyót teremtett!” (II/48).

A darab harmadik felvonásában a családi szerepek szemmel láthatólag felcserélődnek, ami egyrészt a természet rendjének felbomlására utal, másrészt arra, hogy az erasti Bildung (bár nem egészen úgy, ahogy azt a nevelő eltervezte) bizonyos szempontból mégis eredményes volt. A világot látott Aquil, aki eddig nagyrészt tömondatokban szólt hozzá, most egy bőbeszédű monológban számol be haldokló apjának világszemléletéről, mely végső soron egy romlatlan természeti állapot *illúziójának* szembeállításával a haladás jelszavával takarózó, fonák társadalmi-erkölcsi állapotokkal.

Hogy ez a világ legjobb világ. (...) Vagy ha végkép megromlott már [a világ]: mellyik azon harmatcsepp, melly a világ' oceánját megtisztítani, – mellyik föld göröngy, melly a világ' sivatagjait megtermékenyíteni bírja? – s mig te, ki kisebb vagy, mint a porszem, s akaratod gyöngébb mint harmatcsepp – ezt nem teheted, fájdalmad nyomoru világfájdalom; és ha gyáván nem tudod levetkezni: eredj medvéidhez, és mint azok nyald ten talpaidat.” – Felfogadtam, hogy békés leszek – és elbocsájtának. (III/54)

A romlatlan Aquilt a börtönben elmebetegnek nyilvánították (így úszta meg a kivégzést), a hozzá kirendelt szerzetes pedig mintha a *Candide* ironikus (Leibniz filozófiáját parafrázáló) társadalomkritikáját csepegtetné a fülébe: „Hogy ez a világ a legjobb világ...”, stb. Drámailag hatásos, hogy a korábban igencsak szószátyár apa egy kurta „Végezd, fiam!” felkiáltással rekeszti be az előadást. Aquil illúziója, miszerint a romlatlan természet és Irén szerelme révén új Ádám és Éva válhatna belőlük, a gyermekük halálával (amit Erast és Leona balvégzetű szerelme, illetve az utóbbi megromlott természete okoz) végképp darabokra hullik.³¹²

A romantikus drámákon iskolázott néző egészen a harmadik felvonás végéig még reménykedhet benne, hogy az ártatlan gyermek valami csoda folytán mégis megmenekül. A végső szót Erast mondja ki, a fenékszínen lévő ágynál tapogatózva. A borzalmas esemény

³¹² „Czakó legnagyobb drámaírói érdeme az, hogy ilyenformán négy (illetve öt) szereplő párhuzamos tragédiáját úgy tudta egymás viszonylatába állítani, hogy egyikőjük sorsa sem kerül a másik mögé, s az alapkérdésként ható világnézeti dilemmákból kibontva érvényesül a létezés egészére érvényesnek mutakozó tragikum: sem a kereszténységnek a drámában felsejlő rendje, sem az ezt meghaladni akaró, de a kereszténységet kikerülni képtelen, személytelen abszolútumfelfogás nemképesmegóvníaz újrakezdett emberi civilizáció rendjét, noha a felvázolt utópisztikus kísérlet a család mikrovilágán keresztül a Teremtés korrekcióját is magában hordozta.” SZILÁGYI–VADERNA, *Egy bölcséleti kamaradarab... = Magyar irodalom, i. m.*, 616.

még a sztoikus filozófus hitét is megrendíti: a szerzői utasítás szerint Erast a „hitvallásának szokott alakját mondja, de a kétségbeesés’ hangjával, melybe végre átkozó hang is vegyül”, majd végül „összerogy és meghal”. (III/60). Irén fájdalmas végmonológja szintén a saját korábbi („természetes”) nyelvét modellálja tragikus tónusban.³¹³ A fiatalasszony, aki korábban Erast szavait ismételte gépiesen, immár a Leonától hallott fekete teológiát iterálja: „de Ábrahám feláldozá az urnak gyermekét, és sokáig élt – sokáig fogok élni – a menyben (...) / A pokol’ lakói gyilkosok, rablók és azon anyák, kik szültek mielőtt ismerék a hit’ szavát.” stb (IV/63).

Különös szavai alapján az immár *kulturális tapasztalattal bíró* Aquilban feltámad a gyanú, hogy Leona mérgezte meg a lelkét. A magát korábban az Éden kígyójaként aposztrofáló hősnő lelkét pedig ebben a pillanatban a lelkiismeret kígyója kezdi marcangolni („Ne harapj féreg, ne harapd ten magad’...” – IV/65). Végül bevallja, hogy csakugyan ő ölte meg a gyermeket, mire Irén holtan esik össze, Aquil szerint azért, mert „a hirtelen öröm [sic!] megrepeszté összedult szivét” (IV/66). Aquilon a többszörös veszteség hatására – pszichológiailag teljesen indokolt módon – eluralkodik az a mindent betöltő sztoikus szellemiség, amit a darab elején még csak Erast erőltetett rá, majd a börtönbeli gyóntató is megerősített benne. (A klasszikusabb ízlésű kritikusoknak egyébként ez volt az egyik legsúlyosabb kifogása a darabbal szemben. Erdélyi például „jégcsapnak”, Zerffi „automatnak” nevezi). A „hős” végtelenül kiábrándult és keserű szavai teljességgel idegenek a kereszténység üdvtörténeti narratívájától, inkább a sztoa és a romantikus természetfilozófia jegyében állnak:

...E föld, hogy termékeny legyen, vért, testet, életet iszik miként mi is; hiszen az én vérem is millió állatokból áll, és csak addig élhetek, míg ezen állatok egymást üldözni és felfalni bírják. – Nyugodjál meg bűneiden, és segilj eltemetni e megholtat. (...) / Ez a világ a legjobb világ! benne nincs jó, és nincs rossz; nyugodjál meg bűneidben. (IV/69)

Hazucha Ferenc találóan foglalja össze a klasszikusabb ízlésű kritikusok véleményét, amikor arról panaszodik, hogy az előadás két jelenete – Leona (Laborfalvi Róza) „felsikongatása”, amikor megtudja, hogy a saját unokáját ölte meg, valamint Irén (Lendvayné) „galvanizált állapotra mutató rángásai”, mikor megtudja, hogy a gyermeket nem ő gyilkolta meg – „undorítón borzasztólag” maradt meg az emlékezetében.³¹⁴ Mindez – amint arról már korábban szóltunk – a színészi játék stílusváltásának idején zajlott: a vándorszínészként induló nemzedék (Déryné és társai) számára az efféle „színpadias” gesztusok még

³¹³ „Merre menjek? sehol sincs irgalom; – a bokor’ tövise szaggatja arczomat; talpaim’ gyökér hasítja; mindenütt kígyó lappang lépteimen. (...) Meghalt már az élet, melynek arczán tavasz virágzott; meghalt a gondolat, mely az élet’ virágain olly kedvvel repkedett.” (IV/63).

³¹⁴ Életképek, 1846. augusztus 22., 249. (Vas Andor aláírással).

„természetesek” voltak, ezt azonban az 1840-es években már egy újfajta természetességigényhez kellett volna idomítani. A korabeli beszámolók alapján úgy tűnik, hogy a *Leona* esetében ez nem sikerült; bár lehet, hogy a feladat – ahogy erre a rendező, Egressy Gábor is utalt³¹⁵ – színészileg valóban lehetetlen volt. Annál is inkább, mert a *Leona* valóban nem a színpadra való dráma, legfeljebb egy gyengébb melodráma. Poétikai gazdagsága az olvasás terében bontakozik ki, ebben az esetben tehát indokoltnak tartom a „könyvdráma” megjelölést. A kereszténység és a reformkor árnyéka, egy melankolikus szerző különvéleménye a világról, amely a bármilyen célképzetesség tagadásával már a későromantikus költészet retorikáját előlegezi. Irodalomtörténeti távlatból nézve azonban mindez nem a vég, hanem csak egy új epizód kezdete, mely éppen azáltal bontakozhat ki, hogy a romantika ironikus retorikája aláássa a tragikum naiv, heroikus felfogását.

III. Könyvdrámák, amelyek meghódították a színpadot...

1. Irónia, tündérjáték, farce (Vörösmarty: *Csongor és Tünde*)

Vörösmarty a *Csongor és Tündét*³¹⁶ 1827 tavaszán kezdhette írni,³¹⁷ s feltehetőleg csak 1830 végére fejezte be (véltetően az év elején, *A bujdosók* fehérvári cenzúráztatásának és nyomtatásának ürügyét kihasználva lát neki a kézirat tisztázásának „Kis Keszibe Fehérvárhoz 1 ½ orányira grof Nádasdy Tamás jószágán”),³¹⁸ 1830. szeptember 22-én a Pesten megjelenő *Hazai és Külföldi Tudósítások* című lapban tette közzé az előfizetési felhívást.

³¹⁵ „Előadása pedig a legnehezebb feladatok egyike. Értem a teljesen kielégítő előadást.” EGRESSY Gábor, *Judith* = EGRESSY Gábor *Válogatott cikkei, i. m.*, 88.

³¹⁶ VÖRÖSMARTY Mihály, *Összes művei*, IX (*Drámák* 4.), szerk. HORVÁTH Károly–TÓTH Dezső, Akadémiai, Budapest, 1989. A *Csongor és Tünde* megállapított szövege: 5–192. A hivatkozásoknál a római szám a felvonásra, az arab a sorszámra utal. Keletkezéstörténet: 729–747. Kézirat: 434–727. Színpadi összefüggések: 858–881. Újabban: GERE Zsolt, *Vörösmarty Mihály epikus korszakának irodalom- és recepciótörténeti kontextusai: Doktori (PhD) értekezés*, Szegedi Tudományegyetem–Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2013, 159–232.

³¹⁷ A mű tervének első filológiai fellelhető említése, Toldy Ferenc Bajzához írt levele (Berlin, 1828. szeptember 20.) arról tudósít, hogy Vörösmarty „egy Tündér Ilonát ír jambusoknak, több énekből fog állni. Felinél több kész, de az Aurorában már nem jó.” (BAJZA József és TOLDY Ferenc levelezése, s. a. r., jegyz. OLTVÁNYI Ambrus, Akadémiai, Budapest, 1969. 443). A jambusok említése drámára (noha a *Csongor és Tünde* a magyar drámairodalomban szokatlan módon inkább trocheusokból áll), az énekekre osztás viszont eposzra vall. Az 1924-ben megtalált egyetlen kézirat (amelynek különben csaknem minden sora eltér valamelyest a végleges szövegtől) egy vázlattal kezdődik, utána rögtön egy szereplőlista, majd az I–IV. felvonás szövege áll (valószínűleg első megrendelésre készített műve, az *Eger* írása miatt szakította félbe 1827 nyarán).

³¹⁸ *Vörösmarty János családi iratai (1850–1874)*, kiad. ZSOLDOS Sándor, Árgus Kiadó–Vörösmarty Társaság, 2001, 122.

1844-ben névtelenül nyújtotta be művét a Nemzeti Színház drámabíráló választmányának (amelynek egyébként maga is tagja volt), de előadásra alkalmatlannak minősítették azt. A művet 1879. december 1-jén, a mű születése után közel fél évszázaddal állították először színre Paulay Ede rendezésében, Erkel Gyula zenéjével és Gyulai Pál irodalmi útmutatásai nyomán. Ez utóbbi egyébként korántsem lényegtelen, nézetem szerint szervesen kapcsolódik a „kulturális hegemoniá”-ért (intellektuális és morális vezető szerepért) vívott harchoz, mely ezúttal az irodalom befolyását próbálja kiterjeszteni a vizualitás, a kinetika és a proxemika területén több lehetőséggel kecsegtető színházra.³¹⁹ Az ősbemutatón Csongor Nagy Imre, Tündét Márkus Emília, Mirígyet Jászai Mari alakította.

A fenti stádiumok mentén bontakozik ki a mű hatásösszefüggése, miközben a szövege alig, a megítélése viszont annál többet változott. Kezdjük visszafelől, 1879-től, amikor tehát a *Csongor és Tünde* felébredt Csipkerózsika-álmából: könyvdrámából színdarabbá vált. (A századvégi magyar irodalomtörténetben Péterfy Jenő képviselte legmarkánsabban azt az álláspontot, hogy a *Csongor és Tünde* nem való színpadra. Úgy látta, hogy „kevés benne a drámai élet”, ezért inkább olvasásra, mint előadásra alkalmas. Kivált Csongor alakját vélte elhibázottnak, annyira, hogy „színpadi érdektelenségén (...) semmi átdolgozás nem segíthetne”, és szerinte a hármas út jelenete „sincs színpad számára gondolva”).³²⁰

Az ünnepélyes ősbemutató a Nemzeti Színház évtizedes hagyományhoz kapcsolódott, amelynek értelmében minden év december 1-jén (a költő születésnapján) Vörösmarty darabokat játszottak: eleinte az ősmagyar tematikát feldolgozó *Az áldozatot*, majd később – az ízlésváltozás jegyében – inkább a költő által fordított *Julius Caesart* és *Lear királyt*.³²¹ A *Fővárosi Lapok* 1879. november 30-i számában (az ősbemutató előtt) maga a rendező számol be részletesen a terveiről, ami – mármint az ősbemutató előtti rendezői cikk megjelentetése – Paulay Ede névjegyévé vált.³²² (A beszámoló egyébként az ugyanebben az időben megjelent *Toldi szerelméről* szóló recenzió két része közé ékelődött be). Paulay már a cikk elején felteszi az evidens kérdést: „Miért nem adták eddig soha e színművet és mi indította rá a színház igazgatóságát, hogy most elővegye?” A lap reklámozása után az ízlés és a színjátszás-, illetve a színpadtechnika változásokban jelöli meg az ősbemutató apropóját. Paulay azt is hangsúlyozza, hogy a hasonlóan „tündéres” Shakespeare-művek (*Szentivánéji álmot*, *Téli rege*, *Vihar*) a közelmúltban a magyar színpadokon nagy sikert arattak, amely az új színésznemzedék beérésével együtt reményre ad okot a *Csongor és Tünde* ősbemutatóját

³¹⁹ Vö. IMRE Zoltán, *A nemzet színpadra állításai: A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig*, Ráció, 2013, 41–44 (Gramsci nyomán).

³²⁰ PÉTERFY Jenő, *Válogatott művei*, gond. SÓTÉR István, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 778–780, itt: 779.

³²¹ *Fővárosi Lapok*, 1879. december 3., 1337–1338, itt: 1337.

³²² *Fővárosi lapok*, 1879. november 30., 1324–1326. Kötetben: PAULAY Ede, *Írásai*, Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1988, 201–206.

illetően is. Ebben a keretben kerül sor annak említésére, hogy 1866-ban Egressy Gábor színésznövendékeinek már sikerült megszemélyesíteniük „e mű sok fürge, bohókás, eleven mellékalakjait” (részleteket mutattak be a műből a Tanodában), amely a korábbi színészi iskolák játéktílusához egyáltalán nem illik.” (!) Persze az anyagi nehézségek felemelgetése („mikor Egressy Gábor egyetlenegy fényes páncélt tudott csak magának kicsikarni”) azért nem maradhat el, hiszen egy színháznak, ha valamire, nagylelkű támogatókra mindig szüksége van...

Paulay rendezése (és ez a rendezés 37 éven át, az 1916-os operaházi bemutatóig volt a Nemzeti színpadán!) arra is felhívja a figyelmet, hogy a darabot nem lehet teljes terjedelemben, jelentős dramaturgiai átdolgozások nélkül bemutatni. A rendező ezért az öt felvonásból hármat csinál, a körkörös szerkezet megtartásával („a szerelmesek visszatértéig oda, a honnan kiindultak, a hol egymást feltalálva boldogok lesznek”). Habár Paulay a szelekció szempontjait többnyire dramaturgiai okokkal indokolja,³²³ ezek többnyire erkölcsi-világnézeti megfontolásokat is magukban foglalnak. A rendező szorosan ragaszkodik Gyulai olvasatához, miszerint a *Csongor és Tünde* egy dramatizált mese, amely a szerelem győzelmét ábrázolja minden akadályon és cselszövényen. Ennek esik áldozatul a vándorok második jelenete („minthogy ezek csakugyan nem mozdítják elő a cselekvényt s csak ellentétül vannak felállítva) és Csongor manók általi megkötözése, amely a hős bukását szimbolizálja (amit már Gyulai is a darab egyik hibájának tart, és másikat javasol helyette).³²⁴ Mirigy bosszújának okait, amelyek Vörösmartynál mindig a vándorút egy újabb szakaszának a mozgatórugói, a rendező (megint csak Gyulai olvasatának megfelelően)³²⁵ az expozícióban összevonva ismerteti, ami valóban dinamikusabbá teszi a színpadi ábrázolást. Paulay nem tud mit kezdeni azzal a valóban kissé abszurd mozzanattal, hogy Mirigy lányát az ördögfiókák róka képében már az első színrelépésük alatt megeszik (így voltaképp van egy fiktív szereplőnk), ezért Ledért Mirigy a húgaként szerepelteti.

Érdekes, hogy Paulay a mellőzés okai között egyáltalán nem említi a színpadon nehezen megvalósítható jeleneteket, amit pedig a későbbi recepció (elsősorban nem színházi

³²³ A lojális *Hon* kritikusa külön meg is dicséri a rendezőt ezért a tapintatért, hangsúlyozva, hogy „a színjáték szépségét, költői voltát mindenki elismerte, de színre hozni abban az alakban, ahogy Vörösmarty megírta, nem lehetett.” A *Hon*, 1879, december 2., oldalszámozás nincs.

³²⁴ „Az is hiba, hogy Tünde, midőn Mirigyét kihallgatja, s meggyőződik Csongor hűségéről, kiküldi a manókat, hogy ha Csongor arra felé jó, fogják meg, s kötözzék a tündérfához, mert talán újra elveszthetné. Vajon nem jobb volna-e, ha Csongor egyszerűen visszatér a fához, kipihenni fáradozásait, megáldani azt a helyet, hol kedvesével először találkozott, erőt meríteni a múlt emlékéből? A kétség és remény hullámváltozásai közt szunnyadhatna el, a manók helyett Tünde kötözhethetné aranyfonallal a tündérfához. Mindez nem rontaná, sőt emelné az ébredés jelenetét.” GYULAI Pál, *Vörösmarty életrajza* [1866], Szépirodalmi, Budapest, 1985, 175–180, itt: 179.

³²⁵ „Egyszer azt mondja [ti. Mirigy], hogy leánya kedvéért és uralkodása biztosításáért [üldözi a szerelmeseket], máskor, hogy Csongor dölyfét megalázza, utoljára pedig a tündérfa gyümölcséért, melytől ifjúlását várja. Ez indokok össze is olvadhatnának, de nem olvadnak össze, s a bizonytalanság homályában mosódnak el.” *Uo.*, 178.

oldalról persze) gyakran hangoztat. Ilyenek például: Mirigy megkettőződése a szekrényben vagy éppen az utolsó jelenet ambiciózus rendezői utasítása: „nagy roppanással egy fényes palota emelkedik a tündérfa ellenébe”. A színháztörténész szerint azonban a varázslatos elemeket egy ügyes díszlettervezővel és rendezéssel már a ’30-as években is meg tudták volna oldani, azaz Vörösmarty – egy akkori nyugati színház felszereltségét tekintve – egyáltalán nem képzelt lehetetlent.³²⁶

Beöthy Zsolt – akivel, mint láttuk, Gyulai már a Vörösmarty-életrajzban is polemizál – a *Pesti Napló* tárcairójaként újfent megkérdőjelezi a Gyulai-féle értelmezés (és ezzel egyszersmind a darab) egész koncepcióját. Kritikáját rögtön egy odaszúrással kezdi Gyulai felé: „az áhitatos lelkesedés, mely tegnap este a Nemzeti Színház közönségét kitüntette, azt bizonyítja, hogy érteni kezdték a mesét.”³²⁷ (A „mese” a már említett vitakontextusban nyilvánvalóan polemikus). Beöthy ismét hangsúlyozza, hogy az „eszményiség harcai, hányattatásai, veszélyei képezik e dráma tárgyát, melynek befejezése világos öntudatossággal oldja meg a fölvetett problémát. E megoldás: az eszményinek kibékülése a valóval. A hős eget nem ér, de a földön mennyet alkothat magának.”³²⁸ Beöthynek a darab *iróniája* sem kerüli el a figyelmét, amely a színpadi megvalósítás egyik legnagyobb kihívása is egyben: „Nincs költészetünkben munka, melyben oly sokféle hang képezne oly elragadó harmóniát.”³²⁹ Ahogy azt Vörösmarty (Csongor szájába adva) már a dráma elején megfogalmazza: „Földben állasz mély gyököddel, / Égbe nyúlsz magas fejeddel, ’S rajtad csillagok teremnek...”³³⁰

A dráma megjelenítésének e specifikus nehézsége mellett a *szó* és a *kép* viszonyát illető változó színházi elvárásokra is utalhat, hogy a kritikák a rendezés nagy érdekéért említik a díszletek és a jelmezek pompás összhatását (a dráma vizuális megjelenítését), ugyanakkor a színészek játékával már kevésbé elégedettek. A legnagyobb tetszést több kritika szerint is a Balgát alakító Vizvári Gyula komikus aratta széles mozdulataival, érdes, pattogó

³²⁶ Néhány viszonylag egyszerű színpadi megoldás: 1. „transzparens” megoldással keresztüljuttatott fények a ragyogó fához. 2. a zsinórpaddal felől érkező hangszerek énekhangok Tünde és Ilma mint hatyúk érkezésekor. 3. deszkatalpba erősített mozgatható-áthelyezhető ágkombinációk és multifunkcionális, a hármas út kissé kiemelkedő varázskörévé átalakítható gypágy. 4. egymást kitakaró, a zsinórpaddalról leeresztett majd felhúzott „lógó” díszletfalak a különösen mozgalmas negyedik felvonásban. 5. süllyesztő a kútjelenethez. 6. a földre rézsút borított, fém festékekkel színezett vászon mint csermely az Éj monológjához. 7. A földből kiemelkedő palota az utolsó jelenetben: a színpadszintről a hátsó húzóberendezéssel a magasba emelt, az egész háttérrel elfoglaló nagy Prospekt közepén kapunyílással, amelyen keresztül Tünde s „hat kísérő leányi” bevonulnak, majd eltűnnek. S végül csak a főszereplőket és a „hulló almákat” megvilágító halvány fény marad: „Éjfél van, az éj rideg és szomorú.” SZÉKELY György, *Ilyennek láttam, így írta meg: Vörösmarty Csongor és Tünde-színpada*, *Critikai Lapok*, 2011/5-6, 28–32.

³²⁷ *Pesti Napló*, 1879. december 1. Kötetben: BEÖTHY Zsolt, *Szinműírók és színészek: 1878–1881*, Athenaeum Rt., Budapest, 1882, 211–218, itt: 211. (A kötetet idézzük, mert az újság az amotrizáció miatt csak nagyon korlátozottan hozzáférhető).

³²⁸ *Uo.*, 216.

³²⁹ *Uo.*, 216.

³³⁰ VÖRÖSMARTY, *Összes művei*, IX (Drámák 4.), i. m., 14.

hangjával.³³¹ A korabeli kritikai kontextust részletesebben vizsgáló Taxner-Tóth Ernő (a kisebb lapok gyakran szókimondóbbak voltak, mint a „mérvadó” fővárosi orgánumok) arra a megállapításra jut, hogy a színészek a korabeli viszonylatban nem kaptak kiemelkedő dicséretet. A női főszereplőket legfeljebb bájoságukért, kellemükért és szép szövegmondásukért dicsérik. Sőt Jászai Mari az Ellenőr szerint „erősen küzdött nehéz feladatával (...) és rosszul beszélt”, ami a lélektani motivációk megjelenítésére kitalált látványos gesztusokkal is összefüggthetett.³³²

A *Fővárosi Lapok*ban megjelent kritikából³³³ a darab kísérőzenéjéről megtudhatjuk, hogy Erkel Gyula „az ünnephez s a három ördög muzsikálásában bizonyos humort is tanúsított”, illetve hogy „a nemtők játékát érhetetlenné tette neki ágaskodtatott »Kappelmeistermusik«-jával” (ez utóbbiért a kritikus különösen bosszús, kétszer is méltatlankodva említi). A következő, 1916-os bemutató különlegessége egyébként, hogy az Operában adták elő – Lányi Viktor, a Nyugat kritikus szerint azért, mert csak ott van „a szükséges zenekari apparátus” Weiner Leó új zenéjéhez, amely „a legbiztosabban eltalálja a helyes viszonyt és mértéket a dráma és a kísérő zene közt.” (Ugyanakkor a kritikus panaszkodik azért, mert „a rendezésben nem fordítottak több gondot a szavalóknak egymással és a zenével való összehangolására).”³³⁴ Kosztolányi szintén az 1916-os előadás után Vörösmarty *nyelvének* páratlan festőiségéről és zeneiségéről elmélkedik („Maga a mese vagy a dráma – állandóan érezzük – csak ürügy arra, hogy ezek a gyönyörű kolibriszavak felroppenjenek és eltűnjenek”), amit aztán analogikus módon magára az előadásra is kiterjeszt: „Csakis e két eszközzel – festészettel és zenével – lehet színpadian megközelíteni a költeményt, ezzel lehet kiemelni természetes értékeit.”³³⁵ A kritikus méltatja Jászai Mari szép beszédét, „kellemes trocheus”-ait is (nem említi viszont a mű igen gyakori jambusait, ami pedig kuriózum a magyar drámairodalomban), valamint az új díszleteket és Rózsahegyi „páratlan parasztkedély”-ét, amely úgymond a mű magyar jellegét hangsúlyozza. (A dráma „népiességéről” később még lesz szó). 1932-ben a Nemzeti Színház új igazgatója, Márkus László rendezte a darabot, legbővebben a *Pesti Napló* kritikus számolt be az eseményről.³³⁶ Úgy vélte, hogy eddig nem tudtak megfelelő keretet adni „a költő szabadon csapongó fantáziájának, irreális elképzeléseinek, keleti színpompájú álmainak”, viszont az új rendezés „került minden zavaró realitást: elsősorban a mese-illúzió felkeltésére veti a hangsúlyt”. S egy

³³¹ Fővárosi Lapok, 1879. december 3. = *uo.*, 1338.

³³² TAXNER-TÓTH, *Rend, kátelyek, nyugtalanság, i. m.*, 155–159, itt: 158.

³³³ Fővárosi Lapok, 1879. december 3. = *uo.*, 1338.

³³⁴ Nyugat, 1916, december 16. (24. szám), 895–896.

³³⁵ Világ, 1916. december 7., 8. Kötetben: KOSZTOLÁNYI Dezső, *Színházi esték*, I, gond. RÉZ Pál, Szépirodalmi, Budapest, 1978, 127–128.

³³⁶ Pesti Napló, 1932, december 6., 11.

kulcsmondat: „Külsőségek segítségével a »Magyar Kékmadár« menthetetlen unalomba fulladna a színpadon.” Az 1937-es bemutató („A tisztáramagyar népmesének rendezett színjáték”) elsősorban megint csak díszleteivel (ezúttal stilizált, ornamentális formavilág) vonta magára a figyelmet.

A mi szempontunkból talán nem szükséges alaposabban áttekintenünk a mű rendezéseinek történetét, már az első néhány példából is látszik, hogy a *Csongor és Tünde* – némi dramaturgiai átdolgozással – valóban működik a színpadon is. Ugyanakkor a rendkívül sűrű, költői nyelvezete miatt nagy jelentőségre tesz szert a díszletezés és (gyakran) a zene, ami a szimbólumok integráló erejénél fogva követhetővé teszi a darabot. Vörösmarty fent bemutatott drámaelmélete nyomán utalhatnánk a költőiség-gondolatiság („belső becs”) és a drámaiság („színi hatás”) szoros kapcsolatára, ami hozzájárult ahhoz, hogy a maga korában „könyvdrámának” ítélt mű később meghódítsa a színpadot. Ezek után térjünk vissza a kezdetekre, vagyis az 1820-as évek végére.

A mű hosszú útkeresése az irodalmi hagyományban közismert, mégis érdemes röviden felelevenítenünk, mert történeti-értelmezési keretül szolgál a továbbiakhoz. A *Csongor és Tünde értelmezéséről* voltaképpen csak a huszadik század elejétől beszélhetünk. Ennek oka, hogy korábban nem tartották igazán értelmezésre méltó műnek, hanem csak egy szép költeménynek a *nemzet költőjének* varázsládájából, melyet főleg nyelvi gazdagsága és naiv meséje miatt lehet szeretni. „Vörösmarty nem akarta semminemű filozófiai absztrakt eszme allegóriájává átalakítani a naiv népmesét” – írja Gyulai Vörösmarty-életrajzában Beöthy Zsolt felfogásával vitázva, aki viszont az eszményinek a valóval való kibékülését tartja a dráma fő mondanivalójának.³³⁷ Naiv népmese: ennél naivabbat aligha lehetne mondani arról a műről, amelyben az egyik legnagyobb magyar költő „az életfilozófia örök nagy kérdését” feszegeti, és amely „kétségkívül a magyar irodalom fő művei közé tartozik s mely a világirodalom legnagyobb filozófiai költeményei közt is méltán foglalna helyet” – legalábbis egy nem kevésbé nagy költő, Babits Mihály közel fél évszázaddal későbbi (1911-es) nézőpontjából.³³⁸ Babits értelmezésének középpontjában a hármas út, a vándorok monológjai állnak, a mesei hagyomány háttérbe szorul, illetve tragikus irodalomká minősül át, feszültségbe kerül a darab több részével. Babits nagyszabású kettős tanulmányát *Az ifjú és A férfi* Vörösmartyról Schöpflin Aladár 1907-es írása, *A két Vörösmarty* – amelyben tehát az életművet két egységre

³³⁷ GYULAI Pál, *Vörösmarty életrajza, i. m.*, 176; BEÖTHY Zsolt, *Színműírók és színészek: 1878–1881*, Athenaeum, Buda-Pest, 1842, 215.

³³⁸ BABITS Mihály, *A férfi Vörösmarty* [1911] = Uő, *Írás és olvasás: Tanulmányok*, Athenaeum, Budapest, 1938, 77–106, itt: 81.

osztó koncepció már megszületik³³⁹ –, valamint Szerb Antal egy bensőséges, lírai hangvételi írása³⁴⁰ készíti elő – ez utóbbi persze a későbbi irodalomtörténetben is tükröződik.³⁴¹ Babitsék mellé állíthatjuk a fiatal Lukács György 1906-1907 telén született, a Kisfaludy Társaság pályaművére benyújtott díjnyertes drámakönyvét is, idézem: „Vörösmarty *Csongor és Tündéje* a magyar dráma legelőbb, talán egyetlen igazán organikus alkotása (...) a magyar mesei elemeknek, a magyar néphumornak a shakespeare-i vígjáték hangulatával és technikájával való tudatos összeolvasztása.”³⁴²

Érdemes ezeket a véleményeket összevetni a korábbi irodalomtörténetek meglehetősen más szempontú értékelésével. Toldy irodalomtörténeti kézikönyvében a fiatalkori drámák között tárgyalja, s mint ilyen, „nevezetesebb” műnek tartja a *Csongor és Tündét*, mely „tulajdonképp drámai tündérrege”, s „melyben Vörösmarty regényes költészete, feltalálás és színezetre nézve, egész gazdagságában és fényében nyilatkozott.”³⁴³ Ugyanakkor ez a szárnyaló fantázia és nyelvi gazdagság irodalom- és/vagy politikatörténeti távlatból nézve alulmarad a nagy eposzokkal és a történelmi drámákkal szemben. Arany János csak annyit tart fontosnak elmondani a *Csongor és Tündéről*, hogy „regés színmű”.³⁴⁴ „[Regényes] drámai költemény”-ként először Loósz István jellezmi, aki a tragikum és a komikum vegyítése kapcsán említi a német romantikus iskolák hatását, s még 1892-ben is könyvdrámának titulálja a művet.³⁴⁵ A század végén Bayer József is „drámai költemény”-ként hivatkozik rá, bár közben a tündérbohózzal és Shakespeare, illetve Calderón drámaival rokonítja. Igazán alapos – világirodalmi kitekintésű – elemzés ilyen szempontból a Horváth Károly nevéhez fűződik.³⁴⁶

Az eltérő értékelések mögött minden bizonnyal az irodalomfelfogás, a kontextuális keretek megváltozása áll. Az Athenaeum-triász irodalmi hegemoniájának fokozatos megszűnése (az '50-es évek végére a triász két tagja már halott, a harmadik pedig eggyé válik azzal a szereppel, amelyet korábban együtt, sokféle tehetséget és lelki alkatot összeadva formáltak meg), egy új kritikusi nemzedék színre lépése után született értékelésekben már meg sem jelenik (vagy legalábbis vakfoltnak tűnik) sok olyan részlet, mely jobban

³³⁹ SCHÖPFLIN Aladár, *A két Vörösmarty* [1907] = Uő, *Magyar írók: Irodalmi arcképek és tollrajzok*, A Nyugat folyóirat kiadása Bíró Miklós betűivel, Budapest, 1917, 9–18.

³⁴⁰ SZERB Antal, *Vörösmarty-tanulmányok* [1930] = Uő, *Gondolatok a könyvtárban*, Magvető, Budapest, 1981, 365–448.

³⁴¹ SZERB Antal, *Magyar irodalomtörténet*, I, Erdélyi Szépművészeti Céh, Cluj-Kolozsvár, 1934, 334–336.

³⁴² LUKÁCS, *A modern dráma fejlődésének története*, i. m., 585.

³⁴³ TOLDY Ferenc, *A magyar nemzeti irodalom története: A legrégibb időktől a jelenkorig: Rövid előadásban*, Emich Gusztáv, Pest, 1864–1865, 230.

³⁴⁴ ARANY János, *Összes művei* [innen: AJÖM], X (*Prózai művek I.*), szerk. KERESZTURY Dezső, s. a. r. KERESZTURY Mária, Akadémiai, Budapest, 1962, 528.

³⁴⁵ „Drámai költői beccsel bírnak és helyök elvitatlan a költészetben, de a színiköltészet kívánalmainak nem felelnek meg, mert a költői eszmét a színpad lényeges hozzájárulása nélkül akarja bennök megvalósítani.”

LOÓSZ István, *Csongor és Tünde*, Egyetemes Philológiai Közlöny, 1892/4–5, 297–307 és 384–396, itt: 390.

³⁴⁶ HORVÁTH Károly, *A klasszikából a romantikába*, Akadémiai, Budapest, 1968, 439–446.

megvilágíthatná a mű mélyebb rétegeit. Így válik az eredeti kontextusából kihullott romantikus „új mitológia” is az Erdélyi-Gyulai-Arany-féle realiztikusabb népiességszemlélet keretében elbűvölő, de végső soron naiv mesévé. A nyugatosok ugyanakkor szintén a saját irodalmi programjukat erőszakolja rá a műre akkor, amikor Vörösmarty „filozofikus tündérvjátékában” – Gyulaival szemben – az elvont létértelmező tendenciákat tekintik benne abszolút hangsúlyosnak.

A Balga „páratlan parasztkedély”-ét, a mű sajátosan magyar jellegét méltató Kosztolányi (1916-ban) és az 1937-es bemutató rendezője („A tisztáramagyar népmesének rendezett színjáték”) jól érzékelték, hogy a *Csongor és Tünde* eredetileg egy olyan kulturális vitához is kapcsolódik, amelynek téje „a honfoglalás korabeli magyar nyelv és szókincs, s azzal összefüggésben a honfoglaló magyarság kulturális állapota, s az abból kifejlődő nemzeti jelleg eredetisége vagy idegen mivolta”.³⁴⁷ (Már a paratextus is erre utal: „A’ pogány kúnok’ idejéből”). Hiszen már Toldy idézett adatközlése is (az énekekből álló jambikus Szép Ilona-feldolgozás) a Handbuch hazai és külföldi fogadtatásának,³⁴⁸ az Aurora megjelenésének, a népdalkérdésnek – és nem mellékesen a szoros határidővel leadandó orvostudományi disszertációjának – a kontextusába illeszkedik, ami (mármint Toldy időzavara) talán az adatközlés furcsaságára is magyarázatul szolgál.³⁴⁹ A legvalószínűbb, hogy Vörösmarty „félíg kész” művének említése Bajza július 31-ei levelére adott válasz lehetett, aki ex cathedra gyengének minősítette Vörösmarty népdalait.³⁵⁰

A szöveg szintjén említhetők például Csongor Balgához intézett kérdései az ördögfiókákkal való első találkozásukkor, miszerint tud-e „sógorúl” és „a’ „medvebátya” nyelvén (II/352–354), azaz németül és szlovákul – persze végül magyarul értenek szót. Ehhez dramaturgiai szempontból még annyit tehetnénk hozzá, hogy a korabeli mozgatható háttér (Prospekt) valószínűleg hármass heggyvidéket ábrázolt volna („Három domb van napkeletre. / Távol innen, egyiránt / A’ szem eltéved közöttük. / Olly egyenlők” – II/418–421), ami vizuálisan (a magyar címerre utalva) tovább erősítheti azt az implicit értelmezési lehetőséget, hogy a jelenetben a honfoglalás parodisztikus ábrázolását (is) lássuk. A három domb persze nem Vörösmarty költői leleménye, hanem közvetlen átvétel a népmeséből (ahol ugyan

³⁴⁷ Vö. GERE, *Vörösmarty Mihály epikus korszakának irodalom- és recepciótörténeti kontextusai*, i. m., 187.

³⁴⁸ Toldynak a Handbuchot népszerűsítő külföldi utazása keretében Goethével is találkozott. Az utazás céljairól röviden ld. SCHUSCHNY Henrik, *Toldy Ferenc és Goethe*, It, 1919/3–10, 259–263. Részletesebben: DÁVIDHÁZI Péter, *Egy nemzeti tudomány születése: Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*, Akadémiai–Universitas, Budapest, 2004, 204–225.

³⁴⁹ TAXNER-TÓTH Ernő, *Rend, kételyek, nyugtalanság: A Csongor és Tünde kérdései*, Argumentum Kiadó, Budapest, 1993, 73. Taxner-Tóth Toldy időzavara okán lényegében recepciótörténeti zárványnak minősíti az említett közlést, pedig az akár a korabeli irodalmi közvélemény elvárásaira is utalhat, mely Vörösmartytól elsősorban nemzeti eposzokat várt.

³⁵⁰ Vö. VÖRÖSMARTY Mihály, *Összes művei*, IX (Drámák 4.), i. m., 745.

Csongornak nincsenek etikai skrupulusai a rászedett ördögökkel szemben), mindazonáltal az adott kulturális-nyelvi kontextusban otthonos befogadó számára ezek az apró részletek megint csak egy új szintézisbe állhatnak össze. S persze itt említhetnénk a dráma közismert magyar kulturális utalásait is: Ilma olyan messze szeretne lenni az Éjtől, „Mint Pozsonytól Hortobágy” (V/6), Ledér azt énekli, hogy „Túl a’ Tisztán, túl a’ Dunán” s hogy „Pesten jártam iskolában” (IV/357, 366). A Hajnal palotája felé vezető virágos mezőn pedig Balga azzal magyarázza, hogy a lefátyolozott nők nem válaszolnak neki, „Hogy határin semmikép / Nem terem meg a’ magyar szó? (III/228–230). Kevésbé ismert, de az ördögfiak hangutánzó nevei (Kurrah, Berreh, Duzzog) a herderi nyelvszemléletre is utalhatnak, amennyiben az elméletíró Vörösmarty ez alapján a „természeti hangból” elvont gyökökben véli felismerni a nyelv „gyermeki” állapotát, amely úgymond csak az ösztönélet és a vad, állati indulatok kifejezésére alkalmas.³⁵¹

A korabeli fogadtatással kapcsolatban már Gyulai is idézi Vörösmarty-életrajzában Kölcseynek a saját irodalmi paradigmáját (vö. a *Nemzeti hagyományok* romantikaolvasatával)³⁵² is felülbíráló magasztalását az 1831. április 9-én Bártfay Lászlónak írt levélből:

Csongort olvasám Pesten; s mivel a drámai actio nem képzeletim szerént ment, alkalmas hidegséggel. Itthon elolvasám másodszor magamban, s harmadszor ismét sógorasszonyomnak. Ezen harmadik olvasás megkapott. Ezer oda nem valók és másképpen valók mellett is Csongor kincs. Hidd el nekem édes barátom, a mi Vörösmartynk nagy költő, s ritkán nagyobb, mint Csongor sok helyeiben. Minden dramaturgiai kritikázás ellenére, akárki mit mond, én a nemzetnek Csongorért szerencsét mondok.³⁵³

Kölcsey beszámolóját még Pulszky Ferenc egy érdekes feljegyzésével egészíthetnénk ki, miszerint „Vörösmarty dramatikus munkái közt [Kölcsey] legjobbnak tartja a Csongort és Tündét, mellyek [sic!] Calderoni nemben közelebb járnak a lyrához”.³⁵⁴ Ha hitelt adhatunk Pulszky beszámolójának (aki valószínűleg azt hiszi, hogy a *Csongor és Tünde* esetében két külön drámáról van szó) Kölcsey az elsők között ismeri fel, hogy az akkori irodalmi vezéregyéniségek részéről még inkább gyanakvással övezett „románcos” tematika keretei között Vörösmarty világirodalmi léptékű „lírai drámát” hozott létre. Stettner György egyik

³⁵¹ VÖRÖSMARTY Mihály, *Gondolatok a’ magyar nyelv’ eredetéről*, Tudományos Gyűjtemény, 1828/2, 25–45. A kérdésről részletesebben ld. FÜZI Izabella, *Az eredet alakzata és a nyelv lehetőségei Vörösmartynál: Gondolatok a magyar nyelv eredetéről és a Csongor és Tünde = Uő, Retorika, nyelv, elmélet*, JATE Press, Szeged, 2009, 85–102.

³⁵² ... s így tündérezés, ritterség és szerelem vallási buzgósággal és köznépi babonával elvegyülve rendkívül való, bizarr világításban tüntették fel a romantikát, mely az európai poézisre még akkor sem szűnt meg fő behatással munkálni, mikor a görög és római művek új életre hozatván, követés tárgyaivá tétettek. KÖLCSEY Ferenc, *Nemzeti hagyományok* [1826] = Uő, Hymnus: Nemzeti hagyományok, Parainesis, gond. Szabó G. Zoltán, PannonKlett (Matúra klasszikusok), 47–62, 53.

³⁵³ KÖLCSEY Ferenc, *Levelezése: Válogatás*, szerk. SZABÓ G. Zoltán, Gondolat, Budapest, 1990, 115.

³⁵⁴ VÖRÖSMARTY Mihály, *Összes művei*, IX (Drámák 4.), i. m., 841.

1825-ös levelében szintén említi, hogy Vörösmarty ekkoriban A. W. Schlegel dramaturgiáját, valamint Calderón és Shakespeare drámáit olvasta (minden bizonnyal németül).³⁵⁵ Megjegyzem, hogy Schlegel a dramaturgiai dolgozat végén épp Shakespeare-t és Calderón közös jegyeiből „fejti meg” a romantikus dráma poétikáját: tematikus és stiláris káosz, érzések és szimbólumok elsőbbsége, az idő és a helyszín váltogatása stb.³⁵⁶

Vörösmarty pedig a későbbi dramaturgiai dolgozatában (1837) is említi Shakespeare „Midsummer-night’s dream”-jét (magyarul „Nyárközépjálma”), mégpedig romantikus ellenpéldaként a *cselekmény egységének* fő drámai követelményére.³⁵⁷ Mi több, a dráma fordításának Vörösmarty (Petőfi Sándor 1848. február 10-én Arany Jánosnak írt levele szerint)³⁵⁸ neki is látott, ám tudva levő, hogy ez végül Aranyynak sikerült. Mindenesetre a *Csongor és Tünde* – ahogy látni fogjuk – nem kevésbé elmésen szövi össze a különböző mitikus elképzeléseket és stiláris regisztereket egy többé-kevésbé (legalábbis a mű szimbolikája szintjén) egységes drámai keretbe.

Calderón neve pedig a német koraromantika diskurzusterében egyenesen a Shakespearével vetekszik, sőt – az idealista esztétikai konstrukciók síkján – gyakran túl is szárnyalja. Az előző fejezetben idéztük Schelling nézetét, miszerint a tragédia azért a legmagasabb rendű műfaj, mert a hős a dráma egy pontján önként magára veszi a bűnt és a szenvedést, amivel a „morális egyensúly” helyreáll, s ami éppen a szabadság legmagasabb rendű megnyilvánulása.³⁵⁹ Mármint ezt a nézetét Schelling épp Calderónnal illusztrálja, aki tehát vélhetően az ő idealista történetfilozófiájának a leginkább megfelel. Ebből válik érthetővé az is, hogy Schelling a modernnek közül miért a hangsúlyozottan katolikus Calderónt (akinek ráadásul csak egyetlen darabját, az auto sacramental műfajába tartozó *Keresztáhitatot* ismeri!) részesíti előnyben a protestáns Shakespeare-rel szemben, aki szerinte túlságosan megterheli az egyes jellemeket sorsszerű elemekkel (példa erre Macbeth tragédiája), megfosztva őket egy magasabb rendű egységgel (társadalmi konvenciókkal és ideákkal) való érintkezéstől, és ekképp a valódi szabadság lehetőségétől. Schopenhauer szintén egy Calderóntól (mégpedig a *Csongor és Tünde* kontextusában leginkább számba vehető *Az élet*

³⁵⁵ LUKÁCSY Sándor–BALASSA László, *Vörösmarty Mihály: 1800-1855*, Magvető, Budapest, 1955, 62.

³⁵⁶ A. W. SCHLEGEL, *A drámai művészetről és irodalomról* = UÖ–Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, i. m., 626 skk.

³⁵⁷ „Oberon és Titania’ kibékülése ’s két szerelmes pár’ kalandjai (...) látszólag két külön történet; de érdekeik annyira össze vannak szöve ’s olly elmésen végig víve, hogy az illyen eltérést (ha az volna) egy Shakespeare’ szellemével bíró költőnek mindig meg fognók bocsátani. (...) Hogy két külön kor’ emberei ’s mythosa zavartatott egybe, talán inkább hiba; de azt megróni nem ide tartozik.” VÖRÖSMARTY, *Elméleti töredékek* = UÖ, *Összes művei*, XIV, i. m., 19–20.

³⁵⁸ „Shakspeareet erősen fordítjuk Vörösmartyval” Petőfi Sándor Arany Jánosnak, 1848. február 10. = AJÖM, XV (*Levelezés* 1.), szerk. KERESZTURY Dezső, s. a. r. SÁFRÁN Györgyi, Akadémiai, Budapest, 1975, 181–186, itt: 182.

³⁵⁹ SCHELLING, *A művészet filozófiája*, i. m., 386.

álomból) vett idézettel („Egy az ember főbenjáró / vétke: hogy megszületett”) szemlélteti tragikus életbölcsségét, miszerint „[a] szomorújáték valódi értelme a mélyebb felismerés, hogy amiért a hős vezekel, nem a maga partikuláris vétke, hanem az eredendő bűn, vagyis a létezés bűnterhe maga.”³⁶⁰ Kölcsey tehát az elsők között ismeri fel, hogy az irodalmi vezéregyénisége között ekkor még nem túl népszerű „románcos” tematika keretei között Vörösmarty világirodalmi rangú „lírai drámát” írt.

Fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy Vörösmarty a *Csongor és Tünde* írása idején már nem kezdő drámaíró. A *Zsigmond* „fellegekben büszke várt” rakó Horvátjának Csongorhoz hasonlóan a valóság korlátaival kell megküzdenie, 1827-ben jeleni meg A *Salamon*, 1830-ban pedig, mint láttuk, *A bujdosók* című drámája. Ez utóbbi a vitézi játék dramaturgiai hagyományából kiindulóan (a Kölcsey által is preferált nemzeti tematikába illeszkedve) a *Csongor és Tündéhez* hasonlóan az önazonosság-keresés „rögös útjait” járja körül mélyebben a történelmi-társadalmi kontextusba ágyazva.³⁶¹ A *Csongor és Tünde* talán legfeltűnőbb különbsége az előbbiekhöz képest megint csak az, hogy hangsúlyozottan jelen van benne egy népi-parodisztikus regiszter, mely hatékonyan ironizálja a romantikus pátoszt (mindez persze nagyon is a romantikus paradigmához tartozik). Ezzel kapcsolatban közhelynek számít, hogy Vörösmarty alapvetően a Gyergyai-féle széphistóriára támaszkodott, amit Sallay Imrén keresztül szerzett be, de egyrészt a közlésből nem derül ki, hogy Sallay a korban népszerű – ponyva alatt árult – széphistóriának pontosan melyik változatát küldte el neki,³⁶² másrészt a nyomtatott szöveg mellett a szájhagyomány útján terjedő (variálódó) népmese és a különböző színházi előadások (tündérajátékok) is komoly hatással lehettek rá.

A színpadi sikert – amint az már az ősbemutatón is egyértelműen kiderül – éppen az ilyen „vaskosabb” jelenetek alapozták meg: Csongor és Mirigy, Mirigy és az ördögfiókák torzsalkodás, az utóbbiak nyelvileg és kinetikusan is rendkívül energikus jelenléte a színpadon, a Csongor és Balga (Tünde és Ilma) páros szóviccekkel és helyzetkomikummal tűzdelt, a korabeli társadalmi klisékre rájátszó dialógusai („BALGA Én is Böske’ lábnymát / E’ darab deszkán viszem, / Eddig ajtó, most paizs, / Haj, de láb ám még ez is” – II, 319–322; „BALGA Balga, tartsd meg őket itt! / A’ parancs jól hangzanék, / Csak ne volna benne Balga.” – II, 454–456; „CSONGOR Szószatyor! ne tátogass itt, / Nyeld el fél kapált eszednek / Lúdtömő termékeit.” – III, 127–129; stb.) Ezek a maguk nemében hasonlóan párját ritkító részletek a

³⁶⁰ Arthur SCHOPENHAUER, *A világ mint akarat és képzet*, ford. TANDORI Ágnes–TANDORI Dezső, Osiris, Budapest, 2007, 312–313. A Calderón-idézet *Az élet álom* 1. felvonásának 2. színében szerepel. Jékely Zoltán fordításában: „Mert embernek legnagyobb / Bűne, hogy megszületett ő.”

³⁶¹ Vö. DÁVID Andrea, *Vörösmarty elfelejtett drámái*, doktori disszertáció, Budapest, 2010, 35–49.

³⁶² „Mint curiosumot jelölöm: Vörösmarty engemet 1821^k év October végével, megbízott az »Argyus király« mesés költeménynek megvételére, ’s annak Börzsönybe nekie leküldésére. E’ meghagyást jegyzeteim között találok.” *Igénytelen-rövid Vázlatok Vörösmarty Mihál koszorús Költőnk Életéből* – MTA Könyvtár kéziratára, idézi: VÖRÖSMARTY Mihály, *Összes művei*, IX (Drámák 4.), i. m., 757–758.

magyar drámai irodalomban, mint az érzelmes-filozofikus nagymonológok, amelyek a színpad közvetítése nélkül is irodalmi szállóigékké válhattak.

Ebből a szempontból talán az sem lényegtelen, hogy a kézirat első változatában Csongor még Kármány néven szerepel, „ifjú hős, vitéz” (ebből utóbb csak az ifjú hős maradt), aki „kardot, buzogányt emel, pengeti sarkantyúját, s pödri kis bajúszát.” Egyrésztől majdnem az a naiv mesei hőstípus, akinek Gyulai Pál látja őt (az általam olvasott népmesei változatban például Árgyelus királyfi dohányt szipogatva tartotta ébren magát a tündérek/hollók érkezésekor),³⁶³ másrésztől talán parodizálása is a heroikus nemzeti regiszternek, amelyhez Vörösmartyt korábbi munkái (eposzai és drámái) alapján kortársai joggal kötötték.

A népmesében a legkomikusabb motívum talán az, hogy az esküvő előtt Árgyelus többször pofon vágja Ilonát, amiért az nem hitt az általa küldött hírvivőknek, és szintén pofon vágta őket. Ezt Gyergyai is átvette, Vörösmarty azonban vélhetően már túlságosan alantasnak találta (ahogy a szexualitás nyíltabb ábrázolását is) a korabeli irodalomfelfogás jegyében. (Bár az újabb szakirodalom hangsúlyozza Tünde démonikus-csábító jellegét a mitológiai tündérhagyománnyal összefüggésben, ez számomra nem igazán meggyőző).³⁶⁴ Talán ennek is köszönhető, hogy a *Csongor és Tünde* a nemzeti klasszicizmus vaskosabb, realiztikusabb népiességparadigmájába már csak „naiv népmesének” illett be, s Gyulai (meg nyomában sokan mások) a magyar paraszt helyett a spanyol színművekben szereplő graciosókban látja a „harcaszájú” Balga színpadi mintáját.³⁶⁵

Hogy a korabeli színház esetében a paródia mit jelenthetett, arról például Mátray-Róthkrepf Gábor számol be nekünk a *Honművész* 1939. január 6-ai számában:

A' színészet körében *parodia* alatt olly színművet értünk, melly egy már létező komoly szerkezetű színműnek vagy egész folyamatját vagy részét, az abban előfordult személyeket és előadó színészeket részben vagy egészben, tréfás elménczséggel, gúnyképpen, nevetségesen ugyan, de nem sértőleg adja elő.³⁶⁶

Már Kerényi Ferenc is megállapítja,³⁶⁷ hogy a '20-as évektől – tehát éppen a *Csongor és Tünde* keletkezésének idején – a magyar színpadokon is rendkívül népszerű a bécsi

³⁶³ <http://palyazat.ujakropolisz.hu/tunder-ilona-argyelus>, elérés ideje: 2016. szeptember 8.

³⁶⁴ Gere Zsolt például ezzel kapcsolatban a *Rege a csodaszarvasról* Arany János által is feldolgozott tündérhagyományát említi. GERE Zsolt, *A Csongor és Tünde kontextusai*, http://arkadia.pt.hu/magyar/cikkek/gere_csongor_es_tunde, elérés ideje: 2016. 10. 07. A mitológiai összefüggéseket részletesebben tárgyalja Borbély Szilárd tanulmánya, aki szerint Tünde „nem a Fényből, hanem a Sötétség világából érkezett, kiszabadítva onnan a fényt, amelyet önmagába gyűjt. (...) A darab a Lélek vándorútjaként is szemlélhető, a játék elején halálra készülő hős, az álomhalálba süllyedt Kármány (akárcsak A Rom hőse vagy Hadadúr és Szüdeli, A Délsziget archaikus emberpárja) az »ösmagyar« mitológia világába érkezik.” BORBÉLY Szilárd, „És a sötétben túl van a világ...”: *Egy irodalomtörténeti Csongor és Tünde a Kamrában = Árkádiában: Történetek az irodalom történetéből*, Csokonai Kiadó (Alföld könyvek), Debrecen, 2006, 156–163, itt: 161.

³⁶⁵ GYULAI, *Vörösmarty életrajza*, i. m., 178.

³⁶⁶ A' parodiázás budapesti magyar színpadunkon, *Honművész*, 1839. január 6., 10–16, itt: 10.

³⁶⁷ Vö. KERÉNYI, *A régi magyar színpadon: 1790–1849*, Magvető, Budapest, 1981, 228–247.

népszínház deszkáiról átvett *tündérbohózat* (Zauberposse), s hogy a tisztán drámatörténeti szempontból nézve a *Csongor és Tünde* is ebbe a konjunktúrába illeszkedik. A ponyván is rendkívül népszerű témát (1749 és 1849 között csaknem száz kiadása jelent meg, 22 ismert szövegváltozatban!) a színház részéről Láng Ádám (1819), Balog István (1827), majd Munkácsy János (1838) és Nagy Ignác (1840) is feldolgozta, hogy csak a legnépszerűbbeket említsük. A tündérbohózat fő műfaji jegye éppen egy párhuzamos, természetfeletti és földi keretrendszer működtetése. Az előbbi keretben rendszerint népszínpadi hatáskereső eszközökkel parodizálnak ki emberi gyarlóságokat (mintegy a középkori moralitások vulgarizált és kevésbé didaktikus változataként), de akár súlyosabb filozófiai problémák poétikus felvetésére is sor kerülhet. A műfaj elődjeként tartják számon Mozart Schikaneder librettójából készült *Varázsfuvoláját* is, amelynek fordításával Csokonai is többször megpróbálkozott, illetve a műfaji mintát a *Karnyónéban* is felhasználta.³⁶⁸

A korban népszerű tündérbohózat tehát – bár nincs közvetlen bizonyítékunk arra, hogy Vörösmarty csakugyan látott ilyen darabot – performált tematikus-műfaji keretként is kínálkozhatott a romantikus költő számára, aki Martinkó András híres nézete szerint – amelynek kiindulásául a Földi mennyi című 1825-ös vers címadó motívuma szolgál – éppen a „földi mennyi” elképzelése köré építi fel a maga költői programját.³⁶⁹ (Martinkó András egyébként – tudva vagy sem – abból a koraromantikus alkotásművekből indul ki, amelyet például Schelling úgy fogalmaz meg: „a véges módon ábrázolt végtelen a szépség”).³⁷⁰ Előtte már Bécsy Tamás is „kétszintes dráma”-ként recipiálja a művet, a középkori moralitásokhoz hasonlóan allegorikus jelleget tulajdonít a szereplőknek.³⁷¹ A *Csongor és Tünde* esetében azonban talán logikusabb három szintről beszélni, ahogy azt például Fried István is tette, egy „valóságos” (emberi társadalom), egy „mesei” (Hajnal birodalma, vágyak) és egy „mitikus” (Éj birodalma, sors) szintet különböztetve meg.³⁷²

A tündérbohózátról még annyit (így mutatták volna be a névtelenül benyújtott *Csongor és Tündét*, ha 1844-ben a drámabíráló választmánytól zöld utat kap), hogy a zenei anyaga eléggé változatos. Kerényi az egyik legnépszerűbb korabeli tündérbohózat, Raimund

³⁶⁸ Uo., 235. A *Varázsfuvola* Csokonai-féle fordítási kísérleteiről ld. PUKÁNSZKYNÉ Kádár Jolán, *Csokonai Varázsfuvola-fordítása: Szövegkritikai tanulmány*, ItK, 1954/1, 62–70. Ld. még SZÁSZ Károly, *A magyar dráma története, i. m.*, 29–30

³⁶⁹ MARTINKÓ András, *A „földi mennyi” eszméje Vörösmarty életművében* [1974] = Uő, *Teremtő idők*, Szépirodalmi, Budapest, 1977, 172–221.

³⁷⁰ F. W. J. SCHELLING, *A transzcendentális idealizmus rendszere*, ford. ENDREFFY Zoltán, Gondolat, Budapest, 1983, 394.

³⁷¹ BÉCSY Tamás, *A Csongor és Tünde drámai modellje* = „Ragyognak tettei...”: *Tanulmányok Vörösmartyról*, szerk. HORVÁTH Károly–LUKÁCSY Sándor–SZÖRÉNYI László, Fejér Megyei Tanács, Székesfehérvár, 1975, 147–172, itt: 156.

³⁷² FRIED István, *Három ellenző világban*, Tiszatáj, 1980/1, 16–24. Ld. még ehhez: Uő, „S a ki álmaimban él...”: *Részlet a Csongor és Tünde elemzéséből* = *Álmodónk, Vörösmarty. Tanulmányok*, szerk. EGYED Emese, Erdélyi Múzeum Egyesület, Kolozsvár, 2001, 78–93.

Havasi rémkirály és az embergyűlölő című darabjának Kassán készült magyarítását (fordította Telepi György, zenéjét szerezte Müller Ferenc) vizsgálja. A szövegkönyv szerint a zenekar nemcsak önálló zenei betéteket játszik, de a melodramatikus varázscselekvényt is végigkíséri; gyakori az andante és az allegro tempómegjelölés (kontraszt), kiemelt szerep jut a fúvósoknak (fagott, flóta, oboa), a finálékat tabló és görögtűz teszi fényesebbé.³⁷³ Drámatörténeti érdekesség, hogy éppen ezt a darabot játszotta Czákó Zsigmond is vándortársulatával Kalatnán, bundába öltözött rémként és a nagy feltűnést keltő görögtűz felelőseként.³⁷⁴ Népszerűségét mutatja, hogy még 1891-ben is játszották Debrecenben, igaz, árendeménnyel.³⁷⁵

A szakirodalom közelítő áttekintése után két olyan szempontot látok, amelyek nem „sikkadtak el” a többszörös kontextusváltás során: a *nyelvi gazdagság* és a „teremtő” *fantázia*, ahol az utóbbi alatt többnyire-egészében a különböző népmesei, mitológiai, filozófiai és dramaturgiai elemek poétikusan öntörvényű, (újra)értelmezésre csábító szintézisét kell értenünk. (Ez a két szempont persze hermeneutikai értelemben nagyon is összefügg). Most vizsgáljuk meg ezeket is egy kicsit részletesebben, továbbra is az irodalom és a színház kontextusában maradva.

A mű *iróniája* már közhelynek számít a szakirodalomban. Taxner-Tóth Ernő, a mű legutóbbi monográfusa például így foglalja össze ezt a korabeli magyar irodalomban valóban rendkívüli poétikai teljesítményt:

A Csongor és Tünde elemzését az teszi különösen nehézé, hogy minden mozzanata, minden utalása csak önmaga ellentétével együtt érvényes: a szép a rúttal, a fiatalság az öregséggel, a szárnyaló álom a pusztulást, bűnt, szörnyűségeket hordozó valósággal, a fennkölt a fennköltség ironikus paródiájával, a finomkodás a kirobbanó, vérbő jókedvvel és így tovább.³⁷⁶

Ennek szemléltetésére – Török Ervin egy rövid, de paradigmatis értékű írása nyomán – most csak a IV. felvonásban szereplő Balga-Ledér jelenet egy részét idézzük, amelyben a két szereplő látszólag egymással beszélget, valójában azonban Balga Csongor (nyelvi) pozícióját vindikálja magának (sikertelenül), miközben azt hiszi, hogy Tündével beszél; Ledér pedig a Mirigy által reá kiosztott csábító szerepét játssza, miközben azt hiszi, hogy Csongorral beszél:

³⁷³ KERÉNYI, *A régi magyar színpadon*, i. m., 238–239.

³⁷⁴ Vö. *A kalatnai színjáték: Czákó Zsigmond és Feleki Miklós életéből*, Fővárosi Lapok, 1877. április 17., 424. (E. K. aláírással).

³⁷⁵ Színlapja megtalálható a Debreceni Egyetem Egyetemi és Nemzeti Könyvtárában, helyrajzi szám: Ms Szín 1891, online: <https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/186379/bibPOS00000914.pdf>. Ugyanebben az évben játszották még *a Tündérfátyol* című „nagy tündérvjáték”-ot „dalok- és tánczokkal”. Helyrajzi szám: ua., <https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/184236/bibPOS00000899.pdf>.

³⁷⁶ TAXNER-TÓTH Ernő, *Rend, kételyek, nyugtalanság*, i. m., 136.

LEDÉR (...)
Balga felé fordul.
 Ah!
 BALGA Sohajt!
 LEDÉR Oh!
 BALGA Oh szegényke!
 Mint a' bőjti szél az úton,
 Olly keservesen sohajt.
(Ledérhez, térdepelve)
 Szólj, parancsolj, mit tegyek.
 A' világot, mint darab húst,
 Érted fölfalom, ha kell. –
 Eltaláltam, már vidámabb. (IV, 402–408)
 (...)
 Most majd én is rá sohajtok,
 Ah!
 LEDÉR
 Ah!
 BALGA
 Ah!
 LEDÉR
 Az élheterlen!
 Már nekem kell arra térnem,
 Mert különben ott ragad (...) (IV/413–416)

De végső soron az egész drámára igaz, hogy az egymást keresztező beszédek, vagyis az egymással folyamatosan ütköző nyelvi világok folyamatosan „elcsúsznak” egymáson (ez a romantikus ironia egy lehetséges definíciója), s hogy az „egyes szereplők beszédükben sohasem a másik szereplőt érik el, hanem a róla kialakított (nyelvi) tapasztalatot,” ezért „a szerepek cserélhetősége és cserélődése ennek a darabnak egyik központi jellegzetessége.”³⁷⁷

Maradjunk a szemléltető példának választott 3. felvonásnál. A szereplők a színpadon is nagyszerűen ábrázolható, groteszk, karneváli játékot játszanak, ahol a szavak mellett a *testek* folyamatosan „ütköznek” egymással, kitérnek egymás elől, alakot váltanak, felcserélődnek. A jelenet egy „kisdéd hajlak”-ban (III, 399) egy „tisztos özvegyasszony lakja”-ban (III/198) játszódik, amely a negyedik felvonásban négy egymást váltó képben áll előttünk (Mirigy házának udvara – Szoba – Kert – Szoba, s az Udvarban található még Dimitri italmérése és egy istálló is, ahová az állatokat kötözik, és ahonnét a megkötözött Balga kiabál). E „tisztos házat” illetően a kritikai kiadás igazít el bennünket: „A népmesében a »vár kívüli« ház a boszorkány tanyája. A valóságban itt rejtőztek–gyakran »tisztos özvegy« vezetésével – a bordélyok.”³⁷⁸ Ennek alapján a (Tündét játszó) Ledér és a (Csongort játszó) Balga jelenete is „alpáribb” értelmet nyer, valóban a Mirigy által vindikált „útált szerelmet”

³⁷⁷ Vö. TÖRÖK Ervin, „Ah”-ot mondani: Beszédahtusok Vörösmarty Csongor és Tündéjében = Álmodónk, Vörösmarty (Erdélyi Tudományos füzetek 238.), szerk., gond. EGYED Emese, Az Erdélyi Múzeum-Egyesület kiadása, Kolozsvár, 2001, 101–104. Részletesebb kifejtése: Uő, *A széttagolás mint kompozicionális elv: A tapasztalat lehetőségei a Csongor és Tündében*. Lk.k.t., 2001/7–8, 39–45.

³⁷⁸ VÖRÖSMARTY Mihály, *Összes művei*, IX (Drámák 4.), i. m., 827.

reprezentálja. A boszorkányház az érzékiség és az érzéki csalódások, átváltozások színtere: Kurrah Balga külsejét ölti magára, Csongort elaltatják, Mirigy alakja megkettőződik, Balga Ledérnek teszi a szépet. Székely György, a kiváló színháztörténész hívja fel rá a figyelmet,³⁷⁹ hogy az előadások többsége cinkosa lesz Vörösmartynak, aki az instrukciókban a hely tényleges funkcióját – talán szeméremből – maga is elleplezte. Az 1937-es előadás helyszínéről például azt írja Mitrovics Gyula a Nemzeti Színház centenáriumi albumában: „Mirigy házának pompás székely homlokzata is széttolja szférikus hajlású vonalaival a hétköznapi valóság kereteit; s fölötte a szimbolikusan jelzett faágakon merev tekintetű baglyok ülnek. A ház homlokzatán alkalmas pillanatban diabolikus fényben lángolnak fel a boszorkányosság jelképes alakjai.”³⁸⁰ Ez nagyon szellemes (mi több, egyenesen kísérteties), de azért elég messze áll egy – bordélyháztól. Ezután történik, hogy Mirigy az őt kinevető „földalatti” erőkkal (a szexualitás allegóriáival?) civakodva határozza el: „Egy meg kettő, három a szám, / Nélküled megy végbe munkám!” Majd a varázskút segítségével – immár nem a testi, érzéki szerelem, hanem az eszményi képzetek szintjén – még egyszer „megkísérti” a szerelmeseket, és különben egyik esetben sem múlik sokon, hogy sikerrel járjon.

A dráma tehát a szerelmi játékról is szól (sőt elsősorban talán éppen erről szól), aminek az *irónia* az adekvát nyelvi közege. A szakirodalomban gyakran beszélnek Tünde (vagy akár Mirigy) „szexualitásáról” – én ezzel szemben következetesen az *erotika* fogalma mellett szállok síkra, ezzel is jelezve, hogy egy romantikus-ironikus nyelvi közegben épp a „beteljesedés” az, ami nem lehetséges. E belátások számára tényszerűen nem bizonyítható, de mindenképpen releváns (s mint láttuk, már a maga korában is felmerült) dráma-, illetve színháztörténeti keretként szolgálnak Shakespeare és Calderón „metadrámái” (vö. Lionel Abel korábban ismertetett tézisével), valamint a *commedia dell’arte*/farce jellegű vásári komédiákra épülő, a mű megírása idején a magyarországi színpadokon is felettébb népszerű tündérboházatok.

Vörösmarty drámája azonban nemcsak a nyelv gazdag dialekticitását és esztétikumát, hanem – persze éppen ezeken keresztül – önfelszámolásának lehetőségét is megjeleníti. Ilyen szempontból kiemelt jelentőségű a drámában a (Csongor alakjához talán legközelebb álló) Tudós figurája, aki az önmagára hagyott ész („S még istenem sincs” – II, 106) és egyszersmind a *nyelv korlátainak* demonstrálásával („Munkáit értem, nem tudom magát” – II, 100) a mű világának központi belátását készíti elő, miszerint pillanatnyi enyhülést az élet

³⁷⁹ SZÉKELY, Ilyennek látta, így írta meg: Vörösmarty Csongor és Tünde színpada, Criticai Lapok, i. m., 30.

³⁸⁰ MITROVICS Gyula, Csongor és Tünde centenáris felújítása = A százéves Nemzeti Színház: Az 1937/38-as centenáris év emlékalbuma, Pallas–Révai Testvérek, Budapest, 1938, 202–206, itt: 203.

kínokkal teli körforgásában csak a röpke szerelem adhat.³⁸¹ A kézirat megtalálásával az is bizonyossá vált, hogy a vándorok jelenetei nem utólagos filozofáló betoldások a mű valamiféle mesei alaprétégebe, s dramaturgiai oldalról is könnyen belátható: az álom és ébrenlét határán játszódó műben szüksége van olyan szereplőkre, akik a Csongor által meg nem élt életlehetőségeket (amelyek például *A' Rom* allegorikus elbeszélésében epikai metapozícióból ábrázolhatók) *a színpadon is megjelenítik*.

Az említett nyelvzavart a Tudós először fausti módon a *test* „természetes” nyelvére próbálja átfordítani, de ez a kísérlet csak egy tautológiát eredményez: „Erő az isten! úgy kell lennie, / Ész és erő, vagy inkább még erő: / Erő az ész is, mert uralkodik, / Erő, vagy isten? melyik szó erősebb? / Szavak, nevek, ti öltök minket el!” (II, 96–101). A Tudós és az Éj monológjának szoros poétikai kapcsolata is belátható, hiszen az előbbi – mintegy a negatív teológia mintájára – éppen az utóbbi ésszel elérhetetlen fundamentumát keresi (amire a „Mind” épül); az utóbbi viszont hozzá hasonlóan a romantikus természetfilozófia képi-fogalmi nyelvén szólal meg. Ami persze épp a romantikus nyelvfelfogás horizontján tökéletes ellentmondás, hiszen az Éj adekvát „nyelve” a Schlegel-féle érthetetlen ősnyelv lenne,³⁸² ahogy egyébként Ilma is hallja őt („Jaj, ne menjünk; mintha szólna, / Érthetetlen hangokat / Mormol ajka” – V, 53–55). A Tudós második belépőjében először a már korábban hangoztatott kételyek folytatásáról értesülünk, ami most eljut a teljes tagadásig („S örökre nem! nem! mindig nem! gyötör” – V, 400), majd fokozatosan az örület „nyelvéig”, amely tehát maga a nyelv felbomlása. (Megjegyzem, a másik két allegorikus figura esetében eleve nem voltak ilyen kételyek, a kiábrándulás úgymond a dráma terén kívül játszódtott le). „Így! pille voltál most már lepke vagy?” (V, 403) – a költői kérdés egy szinonimát tartalmaz, még radikálisabban mutatva be a nyelv allegorikus-önreferens működését, mint az előbb idézett erő-Isten metonímia. A szinonima (különösen annak első tagja, a „pille”) grammatikailag és tematikusan akár a keresett fundamentummal való *pillanatnyi* találkozásra is utalhat, amely a romantikus elképzelés szerint rögtön elröppen. De arra is, hogy a megismerési kísérlet újfent a nyelv korlátaiba (allegorikus működésébe) ütközött, amely nyelv ekképp a transzformációk „értelem nélküli” sorozatának tűnik fel anélkül, hogy a végső jelöltjét hogy meg tudná

³⁸¹ Gyulai ezt a jelenetet tartotta a pesti cenzúráztatás fő okának is: „Min akadhatott fel a censura ez ártatlan műben, alig sejthetni, ha csak a tudós magánbeszédén, mely miatt a Szion című egyházi lap, ha jól emlékszem, még 1838 körül is nagy zajt ütött. Sajátságos censura és kritika, mely a drámai személyek magán- vagy párbeszédéből itéli meg a drámai költő meggyőződését és célzatát.” VÖRÖSMARTY, *Minden munkái*, VI (Drámai költemények 1821-1844), s. a. r., jegyz. GYULAI Pál, Ráth Mór, Pest, 1863, 297–298. [A Szion-beli vitára Gyulai nem egészen pontosan emlékszik, ez legfeljebb idézte Vörösmartyt, a nagy polémia Kölcsey ellen folyt annak temetése kapcsán]. Kerényi Ferenc nem tartja valószínűnek, hogy ez lett volna a cenzúráztatás oka (VÖRÖSMARTY Mihály, *Összes művei*, IX, i. m., 746.), pedig a nyelvi ironia lehetőségeinek ilyen következetes végiggondolásában valóban nem csekély felforgató erő rejlik.

³⁸² Vö. Friedrich SCHLEGEL, *Az érthetetlenségről*, ford. VÁMOSI Pál = *Kultusz és áldozat: A német esszé klasszikusai*, vál., utószó., jegyz. SALYÁMOSY Miklós, Európa, Budapest, 1981, 79–92.

nevezni – ami már maga az örület „nyelve” (vagy éppen a nyelv örülete). A Tudós végül maga is az Éj birodalmába távozik („Sötét van, álmodozunk, itt az éj. *El* – V, 406”), és nagy kérdés, hogy Csongor úgymond beteljesült szereleme a mű végén mennyiben különbözik ettől, kivált annak fényében, hogy a drámából az utolsó sorok készültek el először. „Éjfél van, az éj rideg és szomorú / Gyászosra hanyatlik az égi ború: / Jőj, kedves, örülni az éjbe velem / Ébren maga van csak az éj szerelem”. (V, 1064–1067).

Mivel az egyenrangú, felcserélhető, végső soron eldönthetetlen lét-lehetőségeket végig a mulandóságra figyelmeztető sötét Éj veszi körül, a dráma esztétikai alapminősége a *tragikus ironia*. Székely György is hangsúlyozza, hogy a mű *szcenikája* – amire a dráma szöveggönyvében megadott instrukciókból és a szereplők szólamaiból következtethetünk – ilyen szempontból meglehetősen egységes képet fest:

elhanyagolt területek, visszatérő módon jelzett *sík* (netán pusztá) vidék, sűrű árnyékkal fedett barlangbejárat, elvadult kert. A szépséget egyedül a hervadásra ítélt, majd újraültetett Tündérfa, a „messziről látszó” Hajnal palotája és a játék utolsó pillanataiban „nagy roppanással” megjelenő „fényes palota” képviseli.³⁸³

A kiváló színháztörténész joggal veti fel, hogy a – kivált az irodalomtudósok részéről – sokat hangoztatott „ kozmikus év”, amely Csongor és Tünde, s a maguk vulgáris módján Balga és Ilma identitáskeresésével esik egybe, nem teljesen adekvát, hiszen sem az Éj időtlen monológja, sem pedig a vándorok visszatérése nem helyezhető el e mitikus cikluson belül – ő ehelyett egy *hármass időszisztéma* bevetését javasolja. Először is „a kopáron talált csodafától az »elvadult kert«-ben megtalált újraültetett tündéri almafáig tart”. Másodszor „a Hármass út és varázskör szimbolikus-szürrealisztikus ideje” (vándorok), mely nyilvánvalóan „kilóg” ebből a lineáris időből. A harmadik idősík pedig „az időtlenség világa” – a Hajnal és az Éj birodalma, Tündérország, sőt Mirigy világa, aki a földalatti erőkkal diskurál (IV, 570k), és akit csak a hársfalyukba zárva lehet – időlegesen – elnémítani.³⁸⁴

A mű tér-időbeliségéhez szorosan kapcsolódó álmotematikát legkövetkezetesebben talán Zentai Mária gondolta végig.³⁸⁵ Ez irányú vizsgálatait csak annyival egészíteném ki, hogy a Gyergyai-féle változatban Árgirus királyfi szinten megálmodja a sorsát („Nékem jelentette ez éjszaki álom”), amit a király által lefejeztetett jós, Philareus is helyesen jövendöl meg. Egy Vörösmarty szintű írónak a figyelmét ez a feltűnő részlet aligha kerülhette el. Maga az álmokompozíció persze abban a formában, ahogy Vörösmarty is kidolgozta azt, *sajátosan irodalmi fejlemény*. Ha viszont az egész drámai cselekmény az álom és az ébrenlét

³⁸³ SZÉKELY, *Ilyennek látta, így írta meg: Vörösmarty Csongor és Tünde színpada*, Criticai Lapok, i. m., 29.

³⁸⁴ *Uo.*, 30–31.

³⁸⁵ ZENTAI Mária, *Álmok hármass útján = A magyar irodalom története*, II (1800-tól 1919-ig), főszerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály–VERES András, Gondolat, Budapest, 2007, 169–184.

határán játszódik („lebeg”), akkor az elsődleges kontextus és forráskészlet is – talán radikálisabban, mint más korabeli művek esetében – egy minőségileg új szintézisbe áll össze, valahogy úgy, mint Freud *Álomfejtéseiben* vagy a szürrealisták „objektív véletlenek” programjában. A mű a saját életét kezdi élni, *önreferens* és (a romantikus új mitológia programjával érintkező) rafináltan *körkörös* szerkezetével kihívást intéz a tragédiáról *mint* pusztán drámáról vallott hagyományos nézetek felé. Mivel a klasszikus tragédia – Arisztotelész és a romantika közös horizontján – egy érzelmi csúcspont (katarzis) felé halad, amelynek során a mű, illetve a befogadás terében szubjektív, koncentrált létvonatkozások („értékek”) jönnek létre, és semmisülnek meg, ami a befogadó számára mélyebb betekintést nyújt az ábrázolt világ működésének (illetőleg a saját személyiségének) rejtett összefüggéseibe. De mi történik akkor, ha – miképp a *Csongor és Tündében* – ezek az „értékek” inkább körvonalazatlanul, mondhatni szeszélyesen és álomszerűen tűnnek fel újra és újra, végtelen körökben, nem kínálva fel a tragikus katarzis lehetőségét? Akkor az ilyen művektől vagy el kell vitatnunk a tragikus jelzőt *sui generis*, és mondjuk „metadrámává” avatni, ahogy azt Lionel Abel is tette, vagy fel kell hívnunk a figyelmet arra, hogy a tragicitás egyes modern értelmezései éppen a végtelen reflexióként értett „szorongás” (Kierkegaard), a dialektikusan kibontakozó félelem-állapotok (Karl Heinz Bohrer), a megghiúsult mediáció miatti körbe-körbe topogás abszurditása (Ian Kott) köré konstruálódnak. Hogy a *Csongor és Tündéből* vett példával szemléltessük az elmondottakat: „Oh, az elveszett időt / Melyik isten, melyik ember / Szerzi vissza életemnek?” (IV, 335–337) – panaszkodik Csongor a negyedik felvonás kertjelenetében, amikor Mirigy varázsporával az ördögfiak elaltatják, s így ismét elmellőzi Tündét.

Mármost szerintem éppen ez a körkörös szerkezet és az álomkompozíció az, ami a *Csongor és Tündét* az Árgyélus-történet népmesei feldolgozásaitól a leginkább elhatárolja. A népmese ugyanis legtöbbször éppen egy kritikus helyzeten való *túllépést, felülkerekedést* ábrázol, Vörösmarty drámájában viszont nem annyira a valahonnét valahová eljutás, hanem maga az expresszív mozgás (átváltozások) és ennek reflexiója a lényeges. (Ahogy különben az Árgyélus-féle történet egy másik közismert szépirodalmi feldolgozása, Petőfi *János vitézében* is, ahol körkörös kompozíció helyett egy túlvilágra transzcendált meg-nem-oldással találkozunk). A *Csongor és Tünde* romantikus „új mitológiájában” csak a neoplatonista vagy a gnosztikus filozófia jelenlétével indokolható, hogy a népmesével és Gyergyai históriájával ellentétben („Venusnak szerelmes szép játéka után / Magukat mindketten az álomnak adák...”) Csongor már a Tündével való találkozás előtt álomba merül, így nem történt meg az, aminek a népmese logikája szerint meg kellett volna („Illetetlen ajkaiddal / Szívkötő hajfodraidval / Még nem játszhatott szerelmem / S’ Tünde, búcsút kell-e vennem?” – I, 334–

337), hogy a további keresést érzékileg is motiválja. Képletesen szólva: a szexuális (nemzési) konnotációval bíró aranyalma („S mint egy most szült lánykafő, / Oly arannyá duzzad halma” – I, 117–118) itt a dráma végéig a fán marad. Csongor tehát elaludt, a népmese nyelvén kudarcot vallott, a hősöknek így szerepet kell cserélniük. Csongor, aki eredetileg a köztes, a változó világ képviselője, egyre inkább passzív hőssé válik, Tünde pedig, aki eredetileg a „fény leánya”, tehát valamiféle idealitás megtestesítője volt, eljut az Éj országába (a mesében ez Csongor dolga lenne). „Átállásának” kínjait maga Tünde fogalmazza meg az ötödik felvonás elején: „A’ gyűlött fény birodalma / Lelkem’ annyi felleget / Nyílsugárral hasogatja, / Nem kívánom szebb eget” – V, 10–14). Így nem csoda, ha a mű végén, a fátyolban zajló (!) esküvői jelenetben az egész szerelmi boldogság (Csongor életcélja) is ironikus távlatba kerül, a kísérő leánykák énekében egyfajta ellenvilág képzeje jelenik meg. Bár az aranyalma hullani kezd, nem fér kétség hozzá, hogy a „tünde” fény csak egy pillanatra ragyoghat fel a mindent elnyelő Éjből, amely pillanat végső soron maga a mű.

Való igaz, hogy Vörösmarty nemcsak elméletíróként került szembe a poétikailag és színpadilag egyaránt adekvát tér-idő kompozíció, az arányos szerkesztés, a történeti vagy filozófiai tudásanyag „bedolgozásának” problémájával, hanem drámaíróként is. A korszak legnagyobb (és egyben legtragikusabb) költője, a *Csongor és Tünde* című halhatatlan dráma alkotója a maga korában a színpadon nem volt igazán sikeres. A korszak drámatörténetének avatott kutatója szerint a *Vérnász* volt „Vörösmarty első (és egyetlen) színpadi sikere, Kisfaludy óta az első kísérlet az irodalmi és a színházi szempont tudatosan vallott egységének a megvalósítására.”³⁸⁶ Az a *Vérnász* tehát, amelyben tökéletesen sikerült a melodráma dramaturgiáját idéző körkörös kompozíció. Csakhogy amíg a *Vérnász* vagy akár az ősmagyar tematikát romantikusan feldolgozó *Áldozat* esetében (Paulay Ede közlése szerint a *Csongor és Tünde* ősbemutatója előtt ezt a darabot játszották rutinszerűen a Vörösmarty-évfordulókon)³⁸⁷ ez a kompozíció alapvetően a romantikus bűn-bűnbüntetés logikának a liberális színházprogrammal is összhangban álló megjelenítését szolgálja, addig a *Csongor és Tündében* létfilozófiai tartalmak és egyfajta költői-mitológiai szintézis hordozójává válik. (Ez különösen az olyan epikus művekkel való összehasonlításban válik szembetűnővé, mint a *Zalán futása*, a *Cserhalom*, a *Tündérvölgy* és a *Délsziget*.³⁸⁸ Mindez nyomós érv lehet amellet, hogy Vörösmarty nagy klasszikusát olyan „könyvdrámaként” kezeljük, amelyből – hozzáértő rendezés mellett – nem hiányzik a „színi hatás” sem. A mi szempontunkból ez a mű egyik nagy paradoxona, amely, mint láttuk, már az első rendezésekben nyilvánvalóvá válik.

³⁸⁶ KERÉNYI, *A régi magyar színpadon*, i. m., 275.

³⁸⁷ Fővárosi lapok, 1879. november 30., 1324–1326, itt: 1324.

³⁸⁸ Vö. GERE, *Vörösmarty Mihály epikus korszakának irodalom- és recepciótörténeti kontextusai*, i. m., 225–232. ZENTAI, *Álmok hármass útján = A magyar irodalom történetei*, II, i. m., 174.

2. Ember-könyv-dráma (Madách Imre: *Az ember tragédiája*)

Az irodalomtudósok körében olykor még mindig hangoztatott vélemény, hogy *Az ember tragédiája*³⁸⁹ „könyvdráma”, költői gazdagsága elsősorban az olvasás terében bontakozik ki. A mű francia recepcióját vizsgáló Madácsy Piroska egy Madách-konferencián evidenciaként jelentette ki: „Természetesen nem árt leszögeznünk, hogy Madách sohasem szánta színpadra e filozófiai, drámai »poème d’humanité«-t”.³⁹⁰ Árpás Károly a Madách és a színház viszonyáról fellelhető filológiai adatok részletes vizsgálata után sem tud állást foglalni abban a kérdésben, hogy vajon színpadra szánhatta-e Madách *Az ember tragédiáját*, de azt határozottan állítja, hogy Madách drámái között „[c]sak egy mű van, amely többet követel a megörökítéstől, amely maga is az örökség része – de ennek nem színházi hatáselemei szolgálják jelentőségét.”³⁹¹ Az irodalomtörténet oldaláról Imre László megállapította, hogy a *Tragédiában* a főalakok elvontsága a moralitások, a tematikus szerkezet a menipposzi satírának és a szókratészi dialógusnak a hagyományára utal vissza.³⁹² Kerényi Ferenc szerint pedig Madách „a romantikus dramaturgiát nem találta elégségesnek mondandója kifejezésére.”³⁹³ Ugyanakkor már a Kisfaludy Társaság előtti felolvasásról másodkézből hírt adó kritikus is „eredeti szomorújátéknak” hitte a művet, és a színpadra állítást sürgette,³⁹⁴ amit Arany Jánosnak kellett helyreigazítani a *Szépirodalmi Figyelőben*: „Ami a’ színpadon megállhatást’ illeti: szeretnők tudni, vajon Dante ’Isteni komédiája’ mint bohózat nem buknék-e meg a budai népszínházban? Pedig az már csak remekmű.”³⁹⁵ A *Pesti Hölgy-Divatlap* jól értesült újságírója pedig már a szerző halála előtt arról cikkezett, hogy „Molnár úr, a budai népszínház igazgatója azon különös tervvel foglalkozik, jövő téltre a látható, de érinthetetlen szellemekkel Madách Imre »Ember tragoediáját« jeleneztetni s előadni.”³⁹⁶ Madách halálakor azonban újra felmerül az ötlet, a *Sürgöny* például már a gyászjelentés mellett (topográfiai értelemben is) a mű színpadra állítását sürgeti: „A nemzeti

³⁸⁹ MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája: Drámai költemény* [a szinoptikus kritikai kiadás megállapított szövege], szerk. KERÉNYI Ferenc, Argumentum, Budapest, 2005.

³⁹⁰ MADÁCSY Piroska, *Újabb adalékok Madách francia recepciójához: a „magyarok inváziója” = XIII. Madách Szimpózium*, Madách Irodalmi Társaság, Szeged–Budapest, 2006, 38–48, itt: 45.

³⁹¹ ÁRPÁS Károly, *Madách és a színház: Megjegyzések Madách dráma- és színházelméleti nézeteihez = V. Madách Szimpózium*, Madách Irodalmi Társaság, Budapest–Balassagyarmat, 1998, 185–206. Ld. még ehhez: HORVÁTH Károly, *Az ember tragédiája és a korabeli kritika*, 1989/5–6, 530–557.

³⁹² IMRE László, *Az egyén tragédiája (Dosztojevszkij: Bűn és bűnhődés – Madách: Az ember tragédiája)*, Helikon, Budapest, 1972.

³⁹³ KERÉNYI Ferenc, *Szinpadi Madách-tanulmányok*, Palócföld = uo., 51.

³⁹⁴ Hölgyfutár, 1861. november 2., 1053.

³⁹⁵ Szépirodalmi Figyelő, 1861. november 6., 15. („Vegyes” rovatban).

³⁹⁶ Pesti Hölgy Divatlap, 1863, augusztus 1. (?) – idézi: KERÉNYI, *Szinpadi Madách-tanulmányok*, i. m., 53. A hivatkozást nem találtam a megjelölt helyen.

színház az elhunyt költő iránt kegyeletének szép jelét adná, ha egy pár estvét az »Ember tragoediája« előállítására szánna.³⁹⁷

Madách elvben tudott a „könyvdráma” és az előadott dráma közötti különbségről, hiszen például az egyik Lónyay Menyhérthez írt levelében a *Csákról* azt írja, hogy ennél a darabnál „az egyszerű antic formát követem incáb’ [sic!] ’s azért színpadon nem is anyira hatásos, mint esthetikai szépségre van számítva.”³⁹⁸ Arany Jánosnak pedig (aki különben maga sem számít a színpad nagy szakértőjének) ugyanezzel kapcsolatban azt írja: „különösen nem vagyok képes meg itélni, a’ rendkívül egyszerű cselekmény volna-e képes színpadon hatást tenni (...) kérem tehát Kegyedet, szakítsonismét néhány becses órát ideéből számomra, s ítéljen művem felett bel értékén kívül különösen azon szempontból is, alkalmas-e színre, mert jól tudom, mi nehéz s különszerű ennek is megfelelni.”³⁹⁹ Ezek alapján feltételezhető, hogy Madách később is tudatosan választotta a „drámai költemény” műfaji megjelölést, épített a színpad és az olvasás mediális tere között álló irodalmi forma progresszív poétikai lehetőségeire, amelyek utóbb már nagyon is rendezhetőnek bizonyultak. Tudjuk, hogy az utolsó még elkezdett, de sajnos befejezetlenül maradt nagyobb költeményében, a *Tündéralomban* is vissza akart térni ehhez a formához. Ilyen szempontból érdekes lehet a *Tragédia* Bábjátékosának a jelenete (XI, 2639–2679), aki egy személyben rendezője, szövegírója, szereplője, „producere” is a saját darabjának, egyedül a befogadói szerepkört nélkülözi („Én a komédiát lejátszom, / Mulattattam, de nem mulattam” – XI, 3111–3112). Nyilvánvaló, hogy a jelenet a drámai költemény önreflexivitásának egyik csúcspontja, olyan ironikus gesztus, amely a *Tragédiát* – az álomkompozícióval és a potenciális körkörös szerkezettel egyetemben – a Lion Abel-i „metadrámák” hagyományához kapcsolja (részletesebben ld. az első fejezetben).

Akármi volt is Madách szándéka a művel, a színpad a költő halála után két évtizeddel végérvényesen a sajátjává tette azt. A *Tragédia* „drámai költeményként”, azaz nyomtatásban közepes fogadtatás után már éppen kezdett feledésbe merülni (Kerényi kimutatta, hogy országszerte porosodtak a példányok a könyvesboltok raktáraiban), amikor a Nemzeti Színház előadása ugrásszerűen megnövelte az érdeklődést.⁴⁰⁰

Íme, a szünidő eltelte óta még egyszer sem volt annyira telve a nézőtér, mint tegnap este.
Még a kaszinó erkélyen is sokan voltak. S ez a nagy közönség négy óra hosszan át

³⁹⁷ Sürgöny, 1864. október 9. Oldalszámozás nincs, a gyászír mellett a „Napi újdonságok” között.

³⁹⁸ Madách Imre Lónyay Menyhértnak, 1841. szeptember 12. = MADÁCH Imre, *Összes művei* [innen: MÖM], II, s. a. r., bev., jegyz. Halász Gábor, Révai Testvérek, Budapest, 1942, 1206 [részlet, dátum nélkül] = MADÁCH Imre, *Levelezése*, ANDOR Csaba–GRÉCZI-ZSOLDOS Enikő, Dornyay Béla Múzeum–Madách Irodalmi Társaság, Salgótarján–Szeged, 2014, 103–104, itt: 104.

³⁹⁹ Madách Imre Arany Jánosnak, 1861. október 3. = MÖM, II, 863–864, itt: 863. = MADÁCH Imre, *Levelezése*, i. m., 290–291, itt: 290.

⁴⁰⁰ Vö. KERÉNYI Ferenc, *Színpadi Madách-tanulmányok*, Palócföld, 2008/3, 51–56, itt: 52.

szakadatlan figyelemmel nézte ama nagy történeti tableauk életelevenségét, melyek némelyikéhez szűk a mi színpadunk.⁴⁰¹

– írja a Fővárosi Lapok kritikusa közvetlenül az 1883. szeptember 21-i ősbemutatója után. A Vasárnapi Ujság kritikusa is hasonlóan vélekedik:

A magyar irodalom egyik legszebb terméke, büszkesége oly alakban kerül most a közönség elé, a milyenről szerzője aligha álmodott valaha. Az „Ember tragédiája”-t, ez egyáltalán nem a színpad számára írott drámai költeményt színre hozza a nemzeti színház, Paulay Ede igazgató és dramaturg átdolgozásában.⁴⁰²

Az elsőprő színházi sikerig persze a „kulisszák mögött” (és előtt) hosszú út vezetett, amiről Paulay Ede számol be a szinte névjegyévé vált ősbemutatók előtti rendezői soraiban:

Az első kérdés, mely előtttem fölmerült akkor, amidőn „Az ember tragédiája” színrehozatalának gondolata bennem megfogant, az volt: van-e valakitek joga oly költői művet, melyet szerzője nem színpadra szánt, melyet nemis drámának nevezett, melyet az előadás kellékeinek mellőzésével alkotott, színpadra vinni?⁴⁰³

A következő logikus kérdés, hogy miben különbözik egymástól a dráma és a drámai költemény? Paulay szerint az alkalmazott poétikai eszközöket tekintve szinte semmiben (dialógusok, küzdés, határozott jellemek), a legfőbb különbség, hogy az utóbbi – „a szerkezet szabadságánál fogva – eldobja magától a drámának nagyobb szigorát”, ugyanakkor „a színművészet segítsége sok oly részletét kiemeli, megvilágítja, a melyek az olvasó képzeletére bízva, gyakran mélyebb hatás nélkül mosódnak el.”⁴⁰⁴ Paulay a *Faust* színpadi történetének ismertetése után (amelyet négy évvel később szintén ő állít először színpadra Magyarországon) vonja le azt a konklúziót, hogy a *Tragédiát* könnyebb színpadra állítani,⁴⁰⁵ csak el kell kerülni a – múzeumi hűséggel dolgozó – meiningeni realizmus szélsőségeit. Érdekes, hogy Lucifert – aki később részletesebben is kifejtett nézeteim szerint a mű *íroniájának* megtestesítője – Paulay drámailag kidolgozatlan személyiségnek tartja,⁴⁰⁶ s megformálására – a kritikus beszámolója szerint⁴⁰⁷ – Gyenes László személyében egy olyan, alig 26 éves színészt választ ki, aki éppen az íroniával nem tud mit kezdeni. Ádám szerepét a korábban Csongort és Faustot is alakító Nagy Imre, Éva szerepét Jászai Mari játszotta.

⁴⁰¹ Fővárosi Lapok, szeptember 22., 1418–1419, itt: 1418.

⁴⁰² Vasárnapi Ujság, 1883. szeptember 23., 609–611, itt: 609.

⁴⁰³ Fővárosi Lapok, 1883. szeptember 20., 1404–1405; szeptember 21., 1410–1412. Kötetben: PAULAY Ede, *Írásaiból, i. m.*, 206–232.

⁴⁰⁴ Fővárosi Lapok, 1883. szeptember 20. = *uo.*, 1404.

⁴⁰⁵ A *Tragédia* drámaiságát a cikk második részében részletezi: „alapesszméje magasztos; az egymástól távol eső időszakok között az eszmei összefüggés teljesen meglevőn, a cselekvény egységes; a személyek, még a legapróbbak is, jellemzően vannak rajzolva és jól színezett egyének; (e részben Lucifer eshetik leginkább kifogás alá);... Fővárosi Lapok, szeptember 21., 1412

⁴⁰⁶ Ld. az előbbi idézet végét.

⁴⁰⁷ „Lucifert Gyenes ábrázolta, szintén teljes törekvéssel. Értelmével el is érte e szerepet, de képzelme nem elég meleg ahhoz, hogy váltakozó alakjaiba mindenütt elég életet birt volna önteni. Mozgása sem felelt meg kellőleg a plasztikai szépségnek, az imponálósnak. Hangjának sincs annyi modulációja, hogy a kifejezések annyiféle színt mind megadhatta volna.” Fővárosi Lapok, szeptember 22, = *uo.*, 1418.

A rendező – akárcsak a *Csongor és Tünde* esetében – azt állítja, hogy a „költemény semmi organikus részét”⁴⁰⁸ nem áldozta fel a színpadra állítás érdekében, de ez a részletek ismeretében azért némileg megkérdőjelezhető. Nyilvánvaló, hogy a 4117 sorból álló költeményt a színházi befogadhatóság érdekében rövidíteni kellett (Paulay ebből 2560 sort hagyott meg a 3 és fél órás előadás számára), de a szelekció szempontjainál megint csak keverednek a (színház)technikai és a (színház)erkölcsi érvek. Az előbbire példa az első színi testeinek átvonulása, amelyet a rendező – megint csak a színházi realizmus keretei között – nem tud hatásos jelenetként elképzelni. Szcenikailag indokolt lehet például a „csúcsokról lerohanó félvad csoportok” ábrázolásának elhagyása is a római színben, mely elvonná a figyelmet a központi jelenetről. Ugyanakkor a 8. „kép” módosítását az teszi szükségessé, hogy „[v]eszedelemes dolog egy megcsalt öreg férjet mutatni, a mint borban keres vigasztalást s a közben a legfönségesebb eszmék ábrándjaiba merül”, és a „9-dik képből is, természetesen, kimaradnak az áldozatok véres fejei”.⁴⁰⁹ S habár a teljes 13. szín (űrjelenet) kihagyása a realista jellegű rendezés szempontjából megint csak indokolt lehet, aligha hagyja teljesen érintetlenül a költemény „organikus részét” (poétikáját). A Bábjátékos 10 sora és az egész Haláltánc-jelenet is csak a próbák során került vissza a darabba, ezek a rendezői példánynak az instrukciók számára üresen hagyott jobb oldalára vannak beírva.⁴¹⁰ Maga Paulay is írja, hogy a XI. jeleneten kellett a legtöbbet változtatnia:

Bármily szép és költői az a gondolat, hogy a vásári tömkelegben föllépett egyének mind egy tátongó síron ásnak, körül táncolják s aztán egymásután beléugornak: de egy csomó ember folytonos ugrálása okvetlenül épp ellenkezőjét idézi elő a célzott hatásnak s itt csakugyan kénytelen voltam engedni a színpad korlátainak s feláldozni egy magában igen szép részletet.⁴¹¹

A cikksorozat 2. része nagyjából-egészében a darab cselekményének ismertetése, ebből most csak egy fontos mozzanatot szeretnénk kiemelni. A rendező a drámai költemény 15 színét előjátékokra és öt szakaszra⁴¹² bontotta (az egyes szakaszok közti gyors átöltözések különösen nehéz színpadi feladatot jelentettek, a Lucifert alakító Gyenes mentesült is alóla), ezen belül pedig *képeket* különböztet meg, amely a nemsókára általunk is részletezett korabeli scenikai koncepcióra utal. „Diszes, de nem csillogó keretet terveztem a képekhez. (...) Színházi

⁴⁰⁸ Fővárosi Lapok, 1883. szeptember 20., = *uo.*, 1405.

⁴⁰⁹ *uo.*

⁴¹⁰ SZÉKELY György, *A Tragédia ősbemutatójának problémái*, Színháztudományi Szemle, 1997/32, 6–22, itt: 10.

⁴¹¹ Fővárosi Lapok, 1883. szeptember 20. = *uo.*, 1405.

⁴¹² Fővárosi Lapok, szeptember 21., = *uo.* 1410.

festőinknek nem kis részök lesz a remélt sikerben.”⁴¹³ A zenei betéteket Erkel Gyula írta, jellegéről és hatásáról a Fővárosi Lapok kritikusja részletesen beszámol.⁴¹⁴

A feladat azonban mégsem lehetett olyan egyszerű, mint ahogyan Paulay látszólag fölényes rendezői ismertetéséből látszik. A poétikailag igencsak összetett, nyelvileg kristályosra csiszolt drámai költeménynek egy olyan korban kellett helyt állnia a színpadon, amely „a vizualitás által nyert információk és jelentések kiszakadnak a nyelv ellenőrzése és ellenőrizhetősége alól – önálló/független jelentésformáló tényezővé lépnek elő.”⁴¹⁵ Az emberiséget színpadra állító, ugyanakkor ízes magyar nyelven írt és a nemzeti-liberális, polgárosodó nemesség kulturális elképzeléseit (is) hangsúlyosan megjelenítő *Tragédia* kiválóan alkalmasnak bizonyult az új színházpolitika számára, amelynek a ’80-as évekbeli célkitűzéseit leginkább az határozta meg, hogy egy uralkodói szubvencióban részesülő (kvázi udvari) színházból a nemzeti értékeket szimbolizáló (a „szimbólum” fogalmába itt az összegyűjtés és a kiállítás, közszemlére tétel aktusa egyaránt beleértendő, ami már az épület historikus küllemében is megnyilvánul), elit státuszú intézménnyé váljon, persze az anyagi támogatások megőrzésével.⁴¹⁶ E funkció biztosításához járult hozzá a „profilisztázás” is a Népszínház [1875], az Operaház [1884] és a Vígszínház [1896] létrejöttével. A Nemzetitől a korabeli közvélemény a schilleri értelemben vett erkölcsnemesítést” [moralische Anstalt], a nyelvművelést s persze a nemzeti eszme szolgálatát várta el.⁴¹⁷ Látható, hogy a *Tragédia* valóban mintegy a fenti elvárások metszéspontjában áll, az utóbbi alatt nem annyira tematikus, mint inkább a polgárosodó, urbanizálódó, asszimilálódó pesti közönségnek megfelelő (az európai kulturális áramlatokhoz illeszkedve világméretűvé tágított) nemzeti kulturális teljesítményt (kultúrfölényt?) értve anélkül, hogy a magyarság és a Birodalom viszonyának kényes témáiban a színháznak állást kellene foglalnia.⁴¹⁸ (Jellemző, hogy az előadás az 1892-es bécsi világkiállításon is nagy sikert arat a *Tragédia*, ahol ráadásul a

⁴¹³ Fővárosi Lapok, szeptember 21., = *uo.*, 1412.

⁴¹⁴ „Az Erkel Gyula zenéjéből nem egy rész azonnal megkaphatta a hallgatót. Az égi jelenethez irt kisérlet, a hozsánna, a ledér bordal, a mélygyászu temetési ének, a Marsellaise hangszerelése (mely különben a Szabados Károly átirata) s a forradalmi nagy karének, a föld kihülését jelző közzene nem kis dicséretére válik a szerzőnek. Egy pár helyen meg is tapsolták. Természetesen legjobban gyűjtött a »Marseillaise« zenéje és nagy karéneke.” Fővárosi Lapok, szeptember 22., 1419

⁴¹⁵ Jonathan Crary, *A megfigyelő módszerei*, Osiris, Budapest, 1999, 34.

⁴¹⁶ Imre Zoltán, *A nemzet színpadra állításai: A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig*, Ráció, Budapest, 2013, 60–61. Lásd még ehhez az 1887-es színházi szabályrendeletet: „eredeti és klasszikai drámairodalmat, különösen pedig úgy az eredeti, mint fordított vagy átdolgozott tragoediá[kat]és nemesebb vígjáték[okat]színpadra” színpadra állítani. *Nemzeti Színház Szabályrendelet*, 1887, 3.

⁴¹⁷ Pukánszky Kádár Jolán, *Nemzeti színházunk és a közvélemény a XIX. században*, Franklin, Budapest, 1937, 23.

⁴¹⁸ Az akkoriban formálódó „Madách-kultuszról”, amely az iskolai katedráktól az irodalmi elit intézményeiig ívelt, lásd a kritikai kiadás vonatkozó jegyzeteit: Madách, *Az ember tragédiája*, szerk. Kerényi, i. m., 704.

hamburgiak is színre viszik, szintén meiningeni stílusban, Zichy Károly időközben elkészült rajzai alapján).⁴¹⁹

Imre Zoltán ehhez a par excellence nemzetpolitikai szerepkörhöz joggal teszi még hozzá a korabeli gender-ideológia (amire már Székely György is utalt a „nőiesített, miniatürizált mennyországgal”), illetve a self-made man mítosz megjelenítését is (Ádám Isten elleni lázadásának kidomborítása, Éva „függelékként” való szerepeltetése a történelmi színekben, Lucifer jelmeze) is tetten érhetők.⁴²⁰ Ez különben a rendezői interpretációban is explicit módon megjelenik: „Ott van mindenütt a férfi harcai, gyötrelme, kínja, csüggedése, kétségbeesése közt, mint vigasztaló, felemelő, biztató, lelkesítő ellenkép: az élettárs, a női ideál.”⁴²¹ (Bécsből nézve mindez kissé anakronisztikus fejleménynek tűnhetett, amennyiben az ottani Népszínházban – Fischer-Lichte nézete szerint⁴²² – már a 19. század elején megtörténik „a nagy személyiség trónfosztása”, különösen Nestroy és Grillparzer műveiben – mindkettőt játszották Magyarországon is).

Továbbra is kérdés maradt azonban, hogyan tudják az olvasó kötetlenebb fantáziájával számoló romantikus műfajt, a drámai költeményt az új technikai lehetőségek mellett színpadra állítani. E tekintetben döntő jelentőségűnek tartom – az új színpadi vasszerkezetek és illúziókeltő gépezetek mellett – a villanyvilágítás 1883-as (tehát épp az ősbemutató évére eső) bevezetését,⁴²³ mely sok más feltűnő hatása mellett azt is maga után vonta, hogy a színház végérvényesen megszűnt – legalábbis az előadások szüneteiben – a társadalmi nyilvánosság terének lenni, s újra a fantázia intim terei felé irányult (akár a könyvkultúrában). Az ősbemutató kritikusa például többször is kiemeli: „A nagyszámú közönség elismerése és gyakori zajos tapsa üdvözölte az emberiség nagy drámáját a színház villamvilágítású fényében. (...) A villamvilágítás fény- és árny fokozatait gyakran vették igénybe a képek hatásának emelésére.”⁴²⁴ Imre Zoltán is megjegyzi, hogy Paulay – Laube és a bécsi Burgtheater példáját követve – a korabeli színpadtechnikai vívmányok maradéktalan kiaknázásával (természetesen amennyire azt a Nemzeti szűkösebb anyagi lehetőségei engedték) állította színpadra a tragédiát, az egyes felvonásokat „képekre” osztva, amelyeknek egyéni díszleteit Ádám utazásaihoz igazítva a divatos történeti-historikus keretbe ágyazva készítették el.⁴²⁵

⁴¹⁹ KERÉNYI, *Színpadi Madách-tanulságok*, Palócföld = uo., 55.

⁴²⁰ „A nőkhöz rendelték a magánteret, melynek létrehozását és fenntartását szintén a férfi gazdasági ereje tette lehetővé.” IMRE Zoltán, *A nemzet színpadra állításai*, i. m., 85–87.

⁴²¹ Fővárosi Lapok, szeptember 20., = uo., 1405.

⁴²² FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, i. m., 459–469.

⁴²³ PODMANICZKY Frigyes, *Naplótöredékek: 1824–1887*, Grill, Budapest, 1888, 88.

⁴²⁴ Fővárosi Lapok, 1883. szeptember 22., = uo., 1418, 1419.

⁴²⁵ IMRE, *A nemzet színpadra állításai*, i. m., 76.

Látható, hogy e tekintetben a *Tragédia* poétikai koncepciója (az álombeli történelmi utazás) nagyon is jó alapot adott a későbbi történeti-historikus megjelenítés számára, amely a „meiningenizmusnak” szellemében történt, figyelembe véve a magyar színjátszás hagyományait és a Nemzeti Színház anyagi lehetőségeit.”⁴²⁶ Az előbbi kapcsán Kerényi a színpadi beszéd kiemelt jelentőségét (ami megint csak illik a *Tragédiához*), az utóbbinál pedig korábbi előadások illusztris díszleteinek a „bedolgozását” hangsúlyozza. Így az előadás mintegy vizuálisan is megjeleníti a mű hermeneutikai szituációját, a (historista szellemben értelmezett) történelmi utazást. (Ennek tudható be az is, hogy egy-egy jól sikerült vidéki bemutatók – többnyire a nagyvárosi színházakból importált díszlettel – „[k]épes volt megfordítani az évad látogatottsági statisztikáját [Győr, Nagyvárad], olykor egyenesen végső menedéke lett a csőd szélére jutott társulatnak [Gyöngyös]”).⁴²⁷

Paulay invenciózusan exponálta *szöveg és kép* viszonyát azzal a megoldással, hogy az első színben a szimmetrikusan berendezett, az Úr centrális szemszögéből ábrázolt színpadképet (amely akár a jól jövedelmező korabeli kegytárgyipar illusztrációja is lehetne: háromszögbe foglalt szem, térdeplő angyalkák, stb.) a színpad bal oldalán egy kis földgömbszeleten álló Lucifer töri meg. Lucifer az angyaloknak háttal, a közönséggel szemben áll. A főangyalokat a rendezőpéldány szerint „14-15 éves leányok, trombitával, hárfával” veszik körül, egy másik megjegyzés szerint „8 kis angyal fej” is látható. E beállítás rajza a rendezőpéldány elején változtatás nélkül szerepel, ami szintén arra utal, hogy Paulay koncepciójában a „nőiesített, miniatürizált mennyországgal” szembeni *lázadás* valóban központi motívum, amit a szöveg mellett vizuálisan is nagyon látványosan meg kell jeleníteni.⁴²⁸ Fontos hangsúlyozni, hogy ezzel a beállítással és Lucifer diabolikus jelmezével (vörös taréjos fejfedő, fekete denevérszárnyak és testhez simuló ruha) Paulay olyan, a *Tragédia* későbbi színpadi értelmezéseiből szinte kitörölhetetlen konvenciót teremtett, amely ebben a formában (vagy legalábbis ilyen határozottsággal) nem feltétlenül olvasható ki a mű szövegéből. (Mint ismeretes, a Kádár-korszak vidéki műhelyeiben készült számos rendezésben ez a jellegzetes luciferi attitűd már-már kultúrpolitikai demonstráció színezetet ölt).⁴²⁹

A szimmetrikus színpadkép felbomlása az első jelenet után így egyrészt a mű *iróniáját* jeleníti meg, másrészt olyan scenikai mise en abyme-ként is értelmezhető, mely felhívja a nézők figyelmét arra, hogy a színpadkép állandó változásának koncepcionális jelentősége van

⁴²⁶ KERÉNYI Ferenc, *Az ember tragédiájának vidéki előadásai (1884–1886)*, Színháztudományi Szemle, 1983/12, 55–69, itt: 66.

⁴²⁷ *Uo.*

⁴²⁸ SZÉKELY György, *A Tragédia ősbemutatójának problémái*, Színháztudományi Szemle, = *uo.*, 14 skk.

⁴²⁹ KERÉNYI, *Színpadi Madách-tanulmányok*, Palócföld = *uo.*, 56. Kerényi Paál István (Szolnok, 1980), Ruszt József (Zalaegerszeg, 1963) és Csiszár Imre (Miskolc, 1984) rendezéseit emeli ki.

a darabban. Imre Zoltán hangsúlyozza, hogy a korabeli nézők maguk is egy ilyen perspektivikus, nagyvárosi forgatagban éltek.⁴³⁰ A magam részéről még azt is megkockáztatom, hogy ez a scenika a kor divatos képalkotó eszközének, a sztereoszkópnak a működését modellezi.⁴³¹

A hangsúlyozottan a térhatás érzetét keltő történeti színekben is folyamatosan változik a nézőpont, Egyiptomban például a nézők az előtérben elhelyezett csarnokíveken és vörösetarka függönyön keresztül szemlélhették a színpad hátsó részében, szintén aszimmetrikus elrendezésben zajló történéseket (trónszék a rendezői bal oldalon).⁴³² Ehhez járult még az archeológiai leleteket és a történelmi látványfestészetet ötvöző jelmez-repertoár és a több mint száz statisztá (a Nemzeti csaknem teljes színpadi személyzete!) betanítása a tömegjelenetekhez az egyén és a közösség viszonyának „hű” ábrázolása végett.⁴³³ Így a korabeli néző csakugyan úgy érezhette magát, mint ahogy azt a *Fővárosi Lapok* kritikusa meg is jegyezte a bemutató kapcsán: „Az ember »Ember tragédiájával« úgy vagyunk, mint a nagy és szép országokat összejárt utas, ki nem egy hamar beszélhet el mindent, a mi szépet látott.”⁴³⁴ A *Fővárosi Lapok* kritikusa helyesen jósolta meg, hogy „képei a színpadon is mély gyökeret vertek. Sokszor fogják adhatni s időnkint újra meg újra előveszik e hatalmas művet, mely ma már nem csak színi, hanem színpadi költemény is.”⁴³⁵ A hatalmas sikerre való tekintettel a darabot még ugyanabban az évben 13-szor adták elő, 1894. május 13-án volt a 100. előadás, s egészen 1905-ig a Paulay-féle rendezést játszották.⁴³⁶ (S akkor a vidéki bemutatókról még nem is beszéltünk, ebből az első tíz évben 183-ról tudunk!) Az első olyan magyar rendezés, mely érdemben szakítani tudott Paulay historizáló koncepciójával, Hevesi Sándorhoz és Madách születési centenáriumhoz kötődik. Hevesi – a keresztény-nemzeti kurzus kulturális keretfeltételeit kihasználva – lényegében misztériumdrámaként ábrázolta a *Tragédiát*, annak „eszmei cselekményét” a dicső múlt helyett az emberi lélek színpadára vetítve.⁴³⁷ A *Tragédia* színháztörténetének további érdekes aspektusaira (a kommunista

⁴³⁰ IMRE Zoltán, *A nemzet színpadra állításai*, i. m., 78 skk.

⁴³¹ „A megfigyelő a lapos sztereokártyák sivár, egymásnak megfelelő képeit újra és újra erőfeszítés nélkül átalakította a mélység tantaluszi kínokat okozó jelenéseivé, A képek tartalma sokkal kevésbé volt fontos, mint az egyik kártyáról a következőre ugrás rutinja, amely ugyanazt a hatást hozta létre, ismételten, gépiesen. És a tömegesen termelt és egyhangú kártyákat minden egyes alkalommal átlényegítették a »valóság« kényszerű és csábító látomásába.” JONATHAN CRARY, *A megfigyelő módszerei*, ford. LUKÁCS Ágnes, Osiris, Budapest, 1997, 134–151, itt: 148

⁴³² *Uo.*, 79.

⁴³³ *Uo.*, 81–82.

⁴³⁴ *Fővárosi Lapok*, 1883. szeptember 22., = *uo.*, 1418.

⁴³⁵ *Fővárosi Lapok*, 1883. szeptember 22., = *uo.*, 1419.

⁴³⁶ MÁTÉ Zsuzsanna, *Hermeneutikai dilemmák Madách Az ember tragédiájának Paulay Ede rendezte ősbemutatóján*, Nyelv- és irodalomtudományi közlemények, 2009/1, 3–16, itt: 5.

⁴³⁷ KERÉNYI, *Színpadi Madách-tanulmányok*, Palócföld, = *uo.*, 54. Kerényi ezzel kapcsolatban idézi Hevesinek a centenáriumi ünnepségsorozat megnyitóján mondott beszédét: „Az ember tragédiája nem történelmi

kultúrpolitikával és általában az – egyre inkább az Úr figurájában reprezentálódó – hatalommal való viszonyára, a kamara- és „bördzsekis” rendezésekre, Szikora, Alföldi és mások emblematikus rendezéseire most nem térhetünk ki.⁴³⁸

Mindezek után egyáltalán nem magától értetődő, hogy a *Tragédia* „könyvdrámaként” is meg tudta őrizni népszerűségét. Az első kritikusok közül Zilahy Károly foglalkozott leginkább a mű drámaiságával, pontosabban annak hiányával:

[E] munka mint költemény nem ér semmit, és mint drámai költemény még kevesebbet. Mert – mellőzve a szerkezet mivoltát – nemhogy a párbeszédbe állított személyek hangján a tárgyilagosságnak valami nyoma volna észlelhető, hanem minden személyben csak *Madách* beszél; (...) Ha jól fölveszem, az egész nem egyéb a világtörténetből szedett velős abstrakciók egymáshoz kapcsolt sorozatánál.⁴³⁹

(Ellene vethetnénk ennek a 20 évvel későbbi ősbemutató idézett kritikusának megállapítását, amelyben persze már egy más színházi kultúra horizontja és konkrét élménye szólal meg: „Az eszme soka, mely a Madách könyvét súlyos könyvvé teszi, a színpad varázstükrében mintegy összpontosúl előttünk s hatást tesz mindenkire”).⁴⁴⁰ Zilahy nyilvánvalóan túlzó véleményét később Szegedy-Maszák Mihály rehabilitálja annyiban, hogy a művet ő is „lírai dráma”-ként olvassa, ahol az egész cselekmény „a lírai énben lejátszódó folyamatnak, reflexiósor logikai egymásutánjának, tematikus szerkezetnek van alárendelve, a versbeszéd hangnemét a nyelv emotív szerepe határozza meg.”⁴⁴¹ Ekképp a mű drámaisága is egyfajta belső, tudati drámaként lenne értelmezhető.

Mindez azonban – amint arról Lukács György drámakönyve kapcsán már részletesebben szoltunk – nagyon is releváns a modern dráma szempontjából. Ami miatt *Az ember tragédiája* mégsem illeszkedik problémamentesen ebbe a hagyományba (sőt talán egyáltalán semmilyen hagyományba), az nem a líraisága, hanem a filozófia és a költészet egészen sajátos kapcsolata a műben. Lukács szerint „*Az ember tragédiájában* művészileg külön van gondolat és megérzőkítése. (...) Minden jelenet szép, allegorikus kifejezése egy mély gondolatnak, de a gondolatok drámai kifejezésének egyetlen útja: a szimbolikus.”⁴⁴² Feltűnő, hogy mennyire különbözően vélekedik erről Babits, aki különben 1910-ben, *A lélek és a formák* megjelenése után éppen amiatt bírálja Lukács munkamódszerét (és ezzel magam

arcképcsarnok, nem látványos képsorozat, nem történelmi korfestés, hanem mindennél több, nagyobb, költőibb valami: az ember örök küzdelme Ádám álmában, változó víziókban.”

⁴³⁸ Ezzel kapcsolatban lásd Imre Zoltán könyvének további Tragédia-fejezeteit: IMRE, *A nemzet színpadra állításai*, i. m., 152–177 (Tragédia, 1955: Diktatúra, színház és legitimáció); 222–265 (Tragédia, 2002: Színház, nemzet és Európa).

⁴³⁹ Kritikai Lapok, 1862. június 1., 177–180, itt: 178.

⁴⁴⁰ Fővárosi Lapok, 1883. szeptember 22., = uo., 1418.

⁴⁴¹ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Történelemértelmezés és szerkezet Az ember tragédiájában* = Uő, *Világkép és stílus: Történeti-poétikai tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1980, 319–363, itt: 319.

⁴⁴² LUKÁCS, *A modern dráma fejlődésének története*, i. m., 585.

is egyetértek), mert a szerző saját filozófiája maga alá gyűri azokat a műveket, amelyekről ír.⁴⁴³ (Tudva levő, hogy kettejük viszonya később sem alakult túl jól). Babits az 1923-as Tolnai-féle Madách-kiadáshoz írt Előszavában, mely nyilván az ünnepi pátosz kissé túlzó jegyeit viseli magán, a következőket írja:

Madách költeménye az egyetlen igazában filozófiai költemény a világirodalomban. Dante, Goethe és mások verseiben a filozófikum csak eszköz és nem cél, az eszme csak szerény szolgálja színeknek, érzéseknek. Madáchnál színek, érzések szolgálják az Eszmét...⁴⁴⁴

Babits szerint Madách „költeménye a puritán templomra emlékeztet” (mely ugyanakkor mégis meleg életet áraszt), valamint „alapjában pesszimista, sőt nihilista mű”.⁴⁴⁵ („Zene, poézis, matézis – nagy rokonság.” – írja különben maga Madách Imre is).⁴⁴⁶

Amikor *Az ember tragédiájához* mint filozofikus drámához (drámához költeményhez vagy „könyvdrámához”) közelítünk, nem szabad szem elől tévesztenünk a két, egymással kezdettől fogva érintkező diszkurzív forma (tudniillik filozófia és költészet) sajátos működését. Ezt leginkább talán úgy érhetjük el, ha arra koncentrálnunk, amiben jobban megvilágítják, kiegészítik vagy mozgásba hozzák, önreflexióra készítetik egymást.⁴⁴⁷ *Az ember tragédiája* drámai érdekességét épp a benne ábrázolt szellemi irányzatok, eszmék, világmagyarázatok kibékíthetetlen feszültsége adja, mely egyszersmind a hagyományos befogadási kereteinket is feszegeti. A szakirodalom bevett kifejezésével élve *Az ember tragédiája* olyan „nyitott mű”, amelynek a poétikai kompozíciója különböző világnézeteket, mindvégig párhuzamosan futó értelmezési lehetőségeket, sőt – mondjuk így – létmódusokat foglal magában. Amint azt a mű címe is mutatja, a leginkább nyitva hagyott kérdés az ember sajátos léthelyzetére vonatkozik, vagyis a *Tragédia* – nem meglepő módon – radikálisan antropológiai irányultságú.

Baranyi Imre, a fiatalon elhunyt kutató *A fiatal Madách gondolatvilága* címmel 1963-ban megjelent kismonográfiájában az akarat szabadságát és a belső integritást (öntudat, küzdés) hirdető romantikus filozófiák (valamint a katolikus neveltetés) és a – szintén romantikus gyökerű – végzethit (valamint a protestáns hitbölcseleti hatások) következetesen

⁴⁴³ „Lukács a barátainak ír (...) És az író maga akiről szól, mindig sokkal kevésbé fontos előtte, mint a saját gondolatai, melyek talán azon író műveinek emlékével asszociálódtak lelkében. (...) Az írók, akik az esszék címét adják, rögtön elvont fogalmak és szimbólumok lesznek Lukács tolla alatt. Neki nincs és nem is lehet kritikája, mert mindenben önnön gondolatainak szimbólumát látja. (...) A Lukács egész gondolatvilága: egy szép reggeli táj, ahol azonban a szépségeket csak sejteni lehet a derengő köd mögött. Ha az író saját egyénisége erősebben kifejlik s lerázza önnön műveltségének béklyóit: akkor feljön a nap, ködök ellensége.” Nyugat, 1910, november 1. (21. szám), 1563–1565.

⁴⁴⁴ Nyugat, 1923, február 1., 170–172, itt: 170.

⁴⁴⁵ *uo.*, 171.

⁴⁴⁶ MÖM, II, 751. („Aesthetika”).

⁴⁴⁷ A filozófiai és a költészet viszonyának módszertanilag helyes megközelítése tekintetében jó kiindulás: KÁLLAY Géza, *Stanley Cavell: Filozófia és irodalom mint a kétely és a bizalom szövegei* = Uő, *Nem pusztá tett*, Liget, 1999, 46–73.

fenntartott feszültségében látja a drámai-eszmei konfliktus alapját.⁴⁴⁸ Sötér Istán „három-szféra elmélete” is a romantikus létfilozófiai terében helyezi el a művet, ahol az ember mintegy köztes léthelyzetet foglal el az Úr transzcendens (a választás szabadságára épülő) világa és az anyag, a determinizmus képviselőjének tartott Lucifer között, s bukás tulajdonképpen akkor fenyegeti, ha ezt a három szférát nem képes összhangban tartani.⁴⁴⁹

Ezen a ponton szeretném közbevetni, hogy az ember létmódjától legtávolabb eső lehetőség a *Tragédiában* szerintem nem a keretszínek égi és paradicsomi szférái. Az itt zajló történetek a frye-i mítoszelmélet szerint éppen „a vágy elképzelhető határain vagy hozzájuk közel mennek végbe”, „az emberi vágy legfelső fokát képviseli[k]”⁴⁵⁰ (a paradicsomból való kiűzetés viszont épp a vágyteljesítés lehetetlenségének mítosza). Nem is a „földi pokol”, az eszkimó világ „ultima ratio”-ja. Sokkal inkább a tizenharmadik színben ábrázolt hideg úr, Lucifer otthona, akinek létele a „rideg matézis”, amelyből hiányzik a báj, nagyság és erő. Az ember saját létmódjától teljesen függetlenített, absztrakt szervező elv, mely ugyanakkor azzal az ígérettel kecsegtet, hogy az egész lét-tapasztalatunkat koherens Egészbe rendezi, valójában csak a létezés matematikai modelljeiben tűnik fel reális lehetőségként. Bár posztmodern világunk a vallás és a hagyományos metafizika palástját egyre inkább levetkőzni látszik magáról, a lét kvantifikálhatóságába vetett hit vonzereje (mely „objektív tudomány”-ként affirmálja önmagát) a közgondolkodás szemében egyáltalán nem csökken. A probléma ezzel a technikailag nagyon is „kézhez álló” objektivizmussal éppen az, hogy nem az ember eredendő, organikus léttapasztalatából indul ki, hanem egy olyan előzetesen rögzített tudomány- és módszereszményből, mely figyelmen kívül hagyja mindazt, ami nem számszerűsíthető, mivel az egyszerűen nem illik bele a saját világképébe.⁴⁵¹ Nem véletlen, hogy az űrjelenet után, az eszkimó világban (de csakis innentől) Lucifer már mint a materializmus szószólója tűnik fel (e tekintetben cáfolnunk kell Sötér István véleményét, aki Lucifertt *en bloc* a materializmus szószólójának tekinti a műben).

Németh G. Béla is érzékeli azt a kettősséget, hogy a mű egyrészt a romantikus történetfilozófia egyik lezárója, másrészt a pozitivista emberkép kritikusa, megjelenítvén a dilemmát „a természettől meghatározott természeti ember s a szelleme szabadságában döntő

⁴⁴⁸ BARANYI Imre, *A fiatal Madách gondolatvilága: Madách és az Athenaeum*, Akadémiai, Budapest, 1963, különösen: 135–140 („Romantikus-bölcseleti ihletések: A történelemszemlélet keretei”).

⁴⁴⁹ SÖTÉR István, *Madách-tanulmányok* = Uő, *Félkör*, Szépirodalmi, Budapest, 1979, 141–282.

⁴⁵⁰ FRYE, *A kritika anatómiája*, i. m., 117.

⁴⁵¹ Ezzel kapcsolatban elég a „kései” Heidegger technológiakritikájára emlékeztetnünk, amely a görög technét (τέχνη) az alétheia (ἀλήθεια) egyik móduszeként, de semmiképpen sem az ember léttörténete szempontjából legelőnyösebb móduszeként fogja fel. Ekkor válik központi jelentőségűvé a Föld (Erde) metaforája, a természettudományos világkép (a felejtésben nyugvó létigazság egyik történeti sorsa), illetve a tőle elválaszthatatlan modern technológia (a feltárás végzetében rejlő veszély, kikövetelő magatartás) az emberiségre leselkedő legnagyobb veszélyforrássá (a hidegháború, a nukleáris rakétaválságok korában járunk). Martin HEIDEGGER, *A világkép kora*, ford. PÁLFALUSI Zsolt = Uő, *Rejtektak*, Osiris, Budapest, 2006, 70–102.

szellemi ember között”.⁴⁵² Szegedy-Maszák elsősorban a pozitivizmus és a vitalizmus küzdelmét értékeli a *Tragédiában*, amely az angol liberalizmuséhoz (főleg Mill szabadságfilozófiájához) hasonló nyitott, radikálisan személyközpontú megoldást eredményez:

ez az egyetlen mű, ahol Madách nyitott befejezéssel él – jelentős alkotásai közül *A civilizátor*-ban a félelmetes erejű szatírárt melodramatikus záradékkal süvegelte meg, a *Mózes*-ben pedig majd a megszenvedett teleológia mellett tesz hitet, közeledve Dosztojevszkij szemléletéhez, a szenvedésen keresztüli megváltás gondolatához.⁴⁵³

Ezt a nyitottságot érdekesen interpretálja Thomas R. Mark, a mű amerikai fordítója, a *Tragédia* három modelljét állítva fel, amelyek különböző módon válaszolnak arra az alapvető ismeretelméleti (egyszersmind antropológiai) kérdésre, hogy „igaz-e” a *Tragédia*.⁴⁵⁴ Az első ilyen modellben a londoni szín után (apró módosítással) rögtön a záró szín következne, ekképp a mű – hasonlóan Fukuyama két évtizeddel később kifejtett, s azóta már visszavont nézetéhez a „történelem végéről”, mely állítólag a kapitalizmusban öltött volt testet – problémamegoldó (illetve éppen, hogy meg nem oldó) „iránydrámaként” értelmeződne. A második modellben az űrjelenet után következne (szintén apró módosításokkal) a záró szín, ekképp a mű a klasszikus tragédiákhoz hasonlóan elgondolkodtatna az „élet nagy kérdéseiről”, a személyiségen belüli (pszichológiai), az egyén és a társadalom közötti (politikai, etikai), illetve az egyént az univerzumhoz fűző (természeti vagy metafizikai) erők működéséről. A harmadik modell maga a *Tragédia*, abban a formában, ahogy azt Madách elénk állította, és amely így egészen sajátos módon (a tragikus és a tudományos pátoosztól egyaránt mentesen) ábrázolja az emberi létezés nyitottságát, anélkül persze, hogy „biztos receptet”, megoldást kínálna rá (ezzel ugyanis újfent az „esztétikai ideológia” terébe lépne).⁴⁵⁵

Kétségtelen, hogy a rafinált poétikai szerkezet is elősegíti, hogy a lét értelmét firtató kérdés (és egyszersmind a válaszadás sürgető szüksége) interiorizálódjon a befogadóban. Ennek előfeltétele persze a poétikus világgal való befogadói azonosulás, amire a legtöbb esély talán a történelmi színekben van. Itt kezd a dráma „érdekessé” válni, egyrészt a színről színre egymás fonódó dialektika okán, másrészt mert ez a „Dasein”, a történelmi ember számára leginkább otthonos világ. A mű világának figuratív kibontakozását követi nyomon Eisemann

⁴⁵² NÉMETH G. Béla, *Két korszak határán* = Uő, *Hosszmetsetek és keresztmetsetek*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 93–112.

⁴⁵³ SZEGEDY-MASZÁK, *Történelemértelmezés és szerkezet Az ember tragédiájában* = Uő, *Világkép és stílus, i. m.*, 363.

⁴⁵⁴ Thomas R. MARK, *Az ember tragédiája, megváltás vagy tragédia?*, It, 1973/4, 928–954.

⁴⁵⁵ „Az ilyen válaszok és a kérdezőnek az életbe történő visszatalálása között szakadék tátong, melyről a kereszténység mint a kegyelem birodalmáról beszél, míg a pszichiátriának és az etikának ugyancsak megvannak rá a maguk szakkielvezései. De bármi módon jellemezzük is e kegyelmet, szerepe az, hogy a kérdezőnek megadja a szükséges lökést ahhoz, hogy lelki tartalékait mozgósítsa, hogy azokat a különmemű és összeütköző erőket, amelyek az értékek iránti elkötelezettségét lehetetlenné tették, összpontosítsa.” Uo., 952.

György tanulmánya,⁴⁵⁶ amelynek érveléséből azt a gondolatot emelném ki, hogy az Úr szolamát mindenekelőtt a főangyalok szavai exponálják a mű elején, s mivel e motívumok az egész szöveget behálózzák, az „isteni szféra” látens módon végig jelen van akkor is, ha maga az Úr a színek legtöbbszörében nem szerepel. Főleg az „anyag” mint létező, a „változatlan” mint öröklét, a „boldogság”, az „úr” mint tér, az „idő” mint változó, a „bölcsség” mint tudás trópusok transzformálódnak gyakran a szövegben, amelyek eredeti egysége (azaz egymásmellettiisége) a luciferi szólammal érintkezve folyamatosan felbomlik, önálló, elkülönöződött jelentésre tesz szert. (Könnyű belátni, hogy mindez a romantikus lázadás *mint* tragikus hübrisz allegóriája). Az említett motívumok mindegyike egy-egy (jellemzően London utáni!) színben éri el kibontakozásának csúcsát, immár teljesen a „negatív” (embertelen) tartományba fordulva át: az úr-motívum az úrjelenetben (emberen túli végtelenség), a tudás motívum a falanszter jelenetben, az idő motívum az eszkimó jelenetben. A „küzdés” és a „bizalom” átfogó, struktúraszervező trópusai így az utolsó színben nem szervesen módon (ahogy azt sokan állították korábban) hanem nagyon is jól előkészítetten, azaz poétikusan érnek össze. Ezzel párhuzamosan a Lucifer önértelmezése és valós helyzete közti diszkrepancia is egyre inkább megnyilvánul Ádám számára.

Ugyanakkor azt is érdemes hangsúlyozni, hogy a keretszínek nem kifejezetten biblikusak, legfeljebb a kulturális utalások szintjén. Az I. szín például nem a hat napos teremtés művét, hanem a lét és a nemlét, illetve az erők szembenállását hangsúlyozza. Igaz ugyan, hogy a II. szín (a szentimentális-romantikus természetidill eszközeivel) ábrázolja az első emberpár bűnbeesés előtti ösztönös boldogságát (s a kultúra patriarchális ősmintázatát), rögtön ezután egy bölcséleti vitát állít előtérbe, amelynek bonyolult okfejtése sokkal közelebb áll a felvilágosodás filozófiai diskurzusrendjéhez, mint azokhoz a hagyományos egyházi értelmezésekhez, melyek a mitologikus történet kapcsán az isteni parancsoknak való feltétlen engedelmesség, a normakövetés, a jámborság fontosságát hangsúlyozzák. Ami az utolsó színt illeti, Évának a Megváltás művére utaló három során kívül („Ha úgy akarja isten, majd fogamzik / Más a nyomorban, a ki eltörüli, / Testvériséget hozván a világra” – XV, 96–98) semmi sincs közvetlenül a Biblia tanításából.

A drámai költemény kompozíciója (antropológiája) szempontjából egyaránt kulcsfontosságú jelenet, az emberpár Lucifer általi elcsábítása minden bizonnyal – ahogy az a szakirodalomban már többször felmerült – a felvilágosodás jelszava, a „Sapere aude!” kanti programja felől is megközelíthető, sőt valószínűleg e felől közelíthető meg legadekvátábban („az ember Istentől elszakad s önerejére támaszkodva cselekedni kezd” – így értelmezi utólag

⁴⁵⁶ EISEMANN György, *Létértelmező motívumok Az ember tragédiájában*, It, 1992, 3–17.

Madách műve koncepcióját az Erdélyivel folytatott vitában).⁴⁵⁷ Mégsem evidens, hogy ezt Madách épp a bibliai bűnbeesés-jelenet poetizálásával juttatja kifejezésre, ami így, mint fentebb már írtuk, meglehetősen messze kerül a hagyományos egyházi értelmezésektől. Ahogy Madáchnál a romantikus lázadó, a titáni hős jól ismert alakja megformálódik az adott bibliai történet keretében, némileg emlékeztet az ún. liberális irányzat körül kialakult teológiai vitákra, ami éppen a *Tragédia* keletkezésének idején tombolt Magyarországon. A liberális teológusok a tudományt, a társadalmi progressziót és a vallási toleranciát részesítették előnyben a vallásosság hagyományos formáival szemben.⁴⁵⁸

Figyelemre méltó, hogy már a dán filozófus, Søren Kierkegaard is egy ilyen vitához (a magyarországi német előzményeihez) kapcsolódóan értelmezi hasonló szellemben a bűnbeesés történetét *A szorongás fogalma* című 1844-es könyvében.⁴⁵⁹ Eszerint az „ortodoxia” még mindig a „concupiscentiá”-ra (a tiltás nyomán fellépő, a bűnre vezető heves vágyra, amelynek paradigmatis esete a szexuális vágy) vezeti vissza az „eredendő bűn” bibliai tanítását, a kanti ismeretelméleti alapokon álló liberális felfogás viszont semmit sem akar mondani erről a kérdéstről, megelégszik azzal, hogy mítosztalanítja a Bibliát.⁴⁶⁰ A dán filozófus ezzel szemben az első emberpár ártatlanságát mint a keresztény etika „fantasztikus előfeltevés”-ét *tudatlanságg*ként (a kritikai reflexió teljes hiányaként) határozza meg, amihez a szerző a karteziánus filozófiában és a romantikában is nagy karriert befutó „álmodó szellem” metaforáját rendeli.⁴⁶¹ Az Én kezdetleges formája (például egy kisgyermek) előtt a „Semmi kódén” át már felderengenek azok az „álomképek” (vágy- és fantáziaképek?), amelyek az általa potenciálisan megvalósítható lét-lehetőségeket rejtik magukban. Így tehát az „eredendő bűn” Kierkegaard számára nem egy eredendő negatív fogalom (mondjuk, az erény hiánya), hanem egy vegetatív lét-diszpozícióból való kiugrás pillanata (ahogy *Az ember tragédiájában* is). Ami miatt az eredendő bűn fogalmához a keresztény hagyományban nagyrészt negatív konnotációk társulnak, az Kierkegaard szerint a nyomában járó szorongás, amit az ember

⁴⁵⁷ Madách Imre levele Erdélyi Jánoshoz, 1862. szept. 13. =MÖM, II, i. m., 876–878.

⁴⁵⁸ Kálnay Nándor említi, hogy a sztregovai időszakban hárman vitatkoztak filozófiai és teológiai kérdésekről Madách jelenlétében: „a falu két lelkésze [ti. a katolikus Divald Gusztáv és az evangélikus Henrici Ágoston – H. G.], valamint Aladár és Károly nevelője [ti. Borsody Miklós, volt piarista szerzetesnövendék és honvédtiszt].” KÁLNAY Nándor, *Csesztve község története és leírása*, Neumayer, Budapest, 1884, 22. Nehéz elképzelni, hogy ezekben a vitákban épp a kor legnagyobb indulatokat kiváltó, súlyos erkölcsi, pedagógiai és politikai vonatkozásokkal bíró teológiai kérdése ne került volna terítékre. A liberális teológusok polémiainak jó fórumot biztosított például a Ballagi Mór szerkesztette *Protestáns Egyházi és Iskolai Lap*. Ballagi Madách ismerőse volt, a családi legendárium szerint *Az ember tragédiája* címadásához is köze van.

⁴⁵⁹ Søren KIERKEGAARD, *A szorongás fogalma*, ford. RÁCZ Péter, Göncöl, Budapest, 1993.

⁴⁶⁰ Ld. különösen *Uo.*, 33–44 („Történeti utalások az eredendő bűn fogalmára” és „Az »első bűn« fogalma” c. fejezetek).

⁴⁶¹ *Uo.*, 44–47 („Az ártatlanság fogalma”).

ugyan ösztönösen szeretne elkerülni, mégis ez az egyetlen út az Önmagunkká váláshoz.⁴⁶²

Kierkegaard interpretációja a bűnbeesés mozzanatáról:

Bár még létezik az ártatlanság, de elég egy szónak elhangzania, és a tudatlanság koncentrálni kezd. Értetni ugyan nem érti az ártatlanság ezt a szót, a szorongás azonban mintha megelégedne volna első zsákmányát: a semmi helyett a rejtélyes szót. (...) Az ártatlanság így módon eljutott a végsőkéig. A szorongás révén a megtiltottal és a büntetéssel van kapcsolatban. Nem bűnös, mégis annyira szorong, mintha elvesztett volna.⁴⁶³

A könyv ezután az „ébredező” szellem szorongásának (Lucifer erre az „eszmélet” szót használja – lásd később) két alapvető okát tárgyalja: a *nemek közötti viszonyból* és a *történelmi viszonyból* származó bűnösség tudatát. A nemiség azért „gyanús” a számára, mert az ösztönös vágyak alapvetően befolyásolják az „ébredező” szellem döntéseit.⁴⁶⁴ Ekképp a nemiség – filozófiai nézőpontból – könnyen eltéríthet az igazi Önmagunkká válástól, ami abban is megmutatkozik, hogy a saját szexuális „tévelygéseiket” a szülők gyakran az utódaikra is átörökítik. (A Kierkegaard-szakirodalom közhelye, hogy a filozófus édesapja teherbe ejtette a szolgálóját, akit ezután tisztességből feleségül vett, majd a gyermekeire terhelte emiatt érzett büntudatát).⁴⁶⁵ Az eredendő bűn kierkegaard-i értelmezése tehát végső soron egy olyan antropológiai létfolyamatra világít rá, ahol az individuum a saját Önmagánál-létét akadályozó, a korábbi nemzedékek által elkövetett és a nevelésben átörökített hibák miatt szorong, vagyis leginkább azért, mert már eleve bűnösnek tekintik. A filozófus szerint az így felfogott szorongás heroikus elviselése az egyetlen lehetőség az Önmagunkká váláshoz. Kierkegaard ugyanakkor végig hangsúlyozza, hogy ez az elviselés (és ekképp az Önmagunkká válás is) csak egy átfogóbb valóságba (az individuális létezés megalapozó legfelsőbb Hatalomba) vetett feltétlen bizalom révén lehetséges. Ezért bírálja folyamatosan a német koraromantikusok szoliptikus ismeretelméletét, amely egy deontologikus (a történelmi ember létmódjától idegen) költészetfelfogáshoz vezet (akárcsak a Madách művében ábrázolt álom).⁴⁶⁶

⁴⁶² „A szellem nem szabadulhat meg önmagától; önmagát megragadni szintén nem képes, amíg önmagán kívül van; az ember a vegetatív világba sem merülhet, hiszen szellemiként van meghatározva; nem tud elmenekülni a szorongás elől, hiszen szereti; ámbár igazán szeretni se tudja, hiszen menekül előle.” *Uo.*, 54.

⁴⁶³ *Uo.*, 54–55.

⁴⁶⁴ „Ugyanakkor, amikor a szellem önmagát tételezi, tételezi a szintézist is, de hogy a szintézist tételezhessen, a szellemnek előbb megkülönböztetőleg át kell járnia a szintézist, és a legvégletebben érzéki éppen a nemi lesz.” *Uo.*, 59.

⁴⁶⁵ Ezzel kapcsolatban lásd: Joakim GARFF, *SAK: Søren Aabye Kierkegaard: egy életrajz*, ford. BOGDÁN Ágnes–SOÓS Anita, Pécs, Jelenkor, 2004, 14.

⁴⁶⁶ Ennek a bíráltnak a legadekvátabb megfogalmazása talán *Az ironia fogalmáról* írt doktori disszertációjában olvasható: „Az Én-Én az elvont azonosság. Ezzel Fichte végtelenül szabaddá tette a gondolkodást. Ámde a *gondolkodás végtelensége*, mint Fichténél minden végtelenség (az ő morális végtelensége folyamatos törekvés a törekvés kedvéért; esztétikai végtelensége folyamatos törekvés a törekvés kedvéért; esztétikai végtelensége folyamatos alkotás az alkotás kedvéért; Isten végtelensége folyamatos kifejlés magának e kifejlésnek a kedvéért), *negatív végtelenség*, olyan végtelenség, melyben nincs végesség, minden tartalom nélküli végtelenség.

Nem szeretnék most részletesebben elmélyedni a Kierkegaard-Madách szakirodalom útvesztőiben,⁴⁶⁷ csak a *Tragédia* gondolatvilága szempontjából relevánsnak érzékelt kultúratörténeti összefüggésekre (a koraromantika és a korabeli protestáns hitbölcselet hatására) szerettem volna ráirányítani a figyelmet. Tény, hogy mindkét szerző a különböző világértelmezések, ontológiai-irodalmi viszonyrendszerek sokrétű, ironikus ábrázolásával nyújtott leginkább maradandót, persze Kierkegaard ezt főleg próza (esszéisztikus) formában, Madách viszont „drámai költemény”-ben valósította meg.⁴⁶⁸ Úgy tűnik nekem, hogy Madách – Kierkegaardhoz hasonlóan – nem elítéli a romantikus antropológiát, hanem *beépíti* azt a költői ábrázolás belső dinamikájába, láthatóvá téve e felfogás belső inkohereenciáit és korlátait is. A *Tragédia* poétikai koncepciója szerint Ádám (s talán Éva is, bár erről ugye semmit sem tudunk) az örök szkeptikus, ironikus szellemlény, Lucifer bűvkörében alakítja ki önmagához fűződő szellemi viszonyát, a kierkegaard-i szóhasználatból élve: egzisztenciáját (*A szorongás fogalma* prózapoétikájában Kierkegaard erre, mint láttuk, az „ébredező” szellem metaforáját használta). Lucifer ebben a kontextusban (tehát a bűnbeesés szinonimájaként) az *eszmélet* szót használja: „[Teremtőd] Óv és vezet, mint gyapjas állatot; / Hogy eszmélj, szükséged nem is lehet.” (II, 78–79). Ádám öntudatos (!) válasza erre nyelv *iróniáján* siklik félre: ő más értelemben használja az eszmélet szót: „Hogy eszméljek? – S nem eszmélnék-e hát / Nem érzem-é az áldó napsugárt...” (II, 80–81). Az „eszmélet” után az emberpár mindkét tagja a benne eredendően meglévő poétikai elvnek megfelelően használja új keletű szellemi képességeit. Ádámnak a paradicsomon kívüli színben az első dolga az lesz, hogy bekeríti a földet, és kényszeríti azt magának teremni (mintha csak a gazdasági különbségek

Amikor Fichte így végtelenné tette az Ént, olyan idealizmust juttatott érvényre, amelyhez képest elhalványult az egész valóság, és olyan világtagadást, hogy ahhoz képest az ő idealizmusa lett a valóság, pedig doketizmus volt [teológiai irányzat, mely Krisztusnak nem igazi, hanem csak látszattestet tulajdonított]. Azt a fichtei elvet, hogy a szubjektivitásnak, az *Énnek teremtő érvénye van*, az Én az egyedüli mindenható, *Schlegel és Tieck* a magáévá tette, és vele ténykedett a világban. Ezzel megkettőződött a nehézség. Először is, a tapasztalati és véges Ént összekeverték az örök Énnel; másodszor pedig a metafizikai valóságot összekeverték a történeti valósággal. Egy fogyatékos *metafizikai* álláspontot minden további nélkül átvittek a *valóságra*.” Søren KIERKEGAARD, *Egy még élő ember írásaiból: Az irónia fogalmáról*, ford. SOÓS Anita–MISZOGLÁD Gábor, Pécs, Jelenkor, 2004, 273.

⁴⁶⁷ Kierkegaard-nak egészen a '80-as évekig *nem volt* figyelembe vehető külföldi hatása: *A halálos betegség* német fordítása 1881-ben, a *Félelem és reszketés* 1882-ben, a *Vagy-vagyé* 1885-ben.⁴⁶⁷ *A szorongás fogalma* és a *Filozófiai morzsák*⁴⁶⁷ 1890-ben jelent meg, ám nemzetközi hatása a skandináv irodalmat (Ibsen és Strindberg) még ekkor is elhanyagolható. A német nyelvterület Kierkegaard-recepciójáról alapos áttekintést ad: Heiko SCHULZ, *Germany and Austria: A Modest Head Start: The German Reception of Kierkegaard = Kierkegaard's International Reception*, I (Northern and Western Europe), ed. Jon STEWART, Ashgate, Farnham, 2009, 307–419. Recepciótörténeti alapl mű: Habib C. MALIK, *Receiving Søren Kierkegaard: The Early Impact and Transmission of his Thought*, Catholic University of America Press, Washington, D. C., 1997.

⁴⁶⁸ Balassa Péter szerint Kierkegaard filozófiája „rejtett vallomás is, a filozofálásnak egy lassan feledésbe merült módjáról, amely a görög kultúrát jellemezte Arisztotelész előtt, s amelyben ugyanaz a szöveg egyszerre lehetett tudományos, irodalmi, mítoszmagyarázó és bölcseleti, illetve ezek a dimenziók elvileg nem váltak külön, hanem ugyanazon kozmosz különböző szellemi aspektusai lehettek. A kozmoszvesztett világban azonban csakis az egyes tarthat össze, tisztán egyedileg, valamiféle egészet: ez a vallomásirodalom és a konfesszionális filozófia alapja. Műfajának hármassága tehát emlékezés is (ama platóni anamnézis értelmében) egy archaikus gondolkodásmódra, és semmiképpen sem gondolati heterogenitás eredménye.” BALASSA Péter Utószava = KIERKEGAARD, *Félelem és reszketés*, i. m., 237.

kialakulásának rousseau-i tézisének akarná szemléltetni). Éva eközben lugast építget, amire Lucifer – az időtlenség metafizikai nézőpontjából – rögtön egy ironikus-profetikus megjegyzéssel reagál: „Vajh, mi nagy szavat Mondottatok ki. / A család s tulajdon / Lesz a világnak kettős mozgatója. / Melytől minden kék s kín születni fog.” (III, 7–10). A Lucifer által az orránál fogva vezetett Ádám ízlelni szeretné a bűnbeeséssel megszerzett tudás gyümölcsét: korábban nem ismert mohósággal veti magát a teremtet világ, majd – miután rájön, hogy véges, halandó énje ezt képtelen átfogni – a különböző fiktív (én)világok megismerésének (a romantika programját idéző) szellemi kalandjába: „Érzem, hogy isten a mint elhagyott, / Üres kézzel taszítván a magányba. / Elhagytam én is. Ön magam levék / Enistenemmé, és a mit kivívok. / Méltán enyém. Erőm ez, s büszkeségem” (III, 19–23).

Madách Ádámjának innentől az utolsó jelenetig minden erőfeszítése arra irányult, hogy a Luciferrel megosztott nézőpontból (álom) látva önmagát, azaz kiszakítva énjét a számára adott – anyaghoz és időhöz kötött – létezés kereteiből, stabil szellemi alapot találjon létezésének. Az ironikus nyelv azonban ezt nem teszi lehetővé, mint ahogy a mű sem megoldást, legfeljebb impulzusokat adhat a befogadó identitáskereséséhez. (A történelmi színek dialektikus poétikájára most nem térnék ki részletesebben, sokan megtették már előttem. Ezzel kapcsolatban azt tartom fontosnak hangsúlyozni, hogy – Lukács idézett véleményével ellentétben – az ideológiai útkeresés Madách művében *cselekvéseken* vagy annak jelzett hiányán, illetve *beszédaktusokon* keresztül ábrázolódik: Ádám piramist épít; lemondva a védekezés jogáról önként a bárd alá hajtja a fejét, unottan szexuális élvezetekbe merül, Izórának udvarol, stb. Mi több, Éva is küzd a szerelméért, csábít, megcsókolja a halottat, menekül, megcsal, stb.

Az irónia mint poétikai-retorikai (világszervező) tényező a *Tragédiában* is kulcsszerepet játszik. A teremtés madáchi ábrázolása nem pusztán a deista felfogást idézi meg, hanem azt a kvázi materialista (vagy legalábbis a modern természettudományra jellemző) nézetet is, hogy a minőségek érzékelt különbségek végső fokon mennyiségi folyamatok kifejeződései. E látszólag nagyon is különböző világnézeti irányultságok (illetve faktikus diszponáltságok) állandó poétikai-retorikai szétartását a műben csak a keretszínek képesek valamennyire egyben tartani, amit Barta János a – többek közt – Gyulai, Arany, Kemény Zsigmond nevével is fémjelezhető „egyezményes filozófia” törekvéseihez kapcsol.⁴⁶⁹ S. Varga Pál a történelem (avagy történet) és irónia viszonyrendszerét tárgyalja a műben, mely

⁴⁶⁹ BARTA János, Az ember tragédiája értelmezéséhez = Uő, *A pálya végén*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 278–313.

nyilvánvalóan a már sokszor emlegetett konstitutív eldönthetlenség kulcsa.⁴⁷⁰ S. Varga találó megállapításaihoz (a modernitás történelmi haladáseszménye és a romantikus irónia sajátos kapcsolata a műben, Lucifernek a *commedia dell'arte* és a romantikus irónia hagyományába történő illeszkedése, stb.) néhány kiegészítő megjegyzést fűznék. Már a *Tragédia* első színének – vélhetően Pythagoras és Humboldt leírásából kiinduló⁴⁷¹ – csillagászati képrendszere is egy ironikus viszonyrendszer kiépítését szolgálja. Nemcsak azért, mert a világ teremtésének madáchi ábrázolása jelentősen eltér a hétnapos teremtés geocentrikus bibliai elképzelésétől (Mózes első könyve, avagy Teremtés könyve, avagy Genézis 1:1–2:4), hanem mert az egyes égitesteknek csak egymáshoz képest van jelentésük: „Két golyó küzd egymás ellen / Összehullni, szétsietni: / S e küzdés a nagyszerű fék. / Pályáján tovább vezetni.” (I, 29–32). Ezek összhangja adja a „Szférák zenéje”-t (I, 20–21), Lucifer szemszögéből viszont „...hiányzik az öszhangzó értelem” (I, 107). Lucifer – önaffirmációja szerint – a tagadás, a pusztulás elvét vindikálja magának („Hol a tagadás lábát megveti, / Világodat meg fogja dönteni.” *Indul* – I, 150–151.), ami logikailag ugyan ellentmond annak, hogy „De mindöröktől fogva élek én.” (I, 113), mitikus értelemben azonban nem feltétlenül, s a romantikus poézis, mint tudjuk, egyesítheti magában a különböző (mitológiai, filozófiai stb.) diszkurzív formákat. Barta János Lucifer alakjából a népi ördögelképzelést (megcsúfolt, pórul járt ördög) és a lázadó titán romantikus figuráját (Byron: *Kain*), a keleti vallások legyőzött ősi, gonosz démonát (a perzsa Ahriman, aki minden bizonnyal Vörösmarty Ármányának is ihletője), az ösztönök erkölcsileg hitvány, morálisan rút sátánját, a német idealisták „hiánylényét” és az értelem sátánját egyaránt kiolvashatónak véli, aki így (értsd: a feloldhatatlan diszkrepanciák miatt) romantikus értelemben „voltaképpen tragikus alak.”⁴⁷² Kétségtelen, hogy az ironikus Luciferé a legkarakteresebb szerep *Az ember tragédiájában*, s talán nem véletlen, hogy a mű első – még a fogságban lejegyzett – címváltozata is Lucifer lett volna.

Ugyanennyire bizonyos azonban az is, hogy a *Tragédia* világában (akár zsidó-keresztény, akár gnosztikus értelemben) *teremtett* Ádám számára ez nem egy reális opció, hiszen az ő létpozícióját a mű múlandó és az örök metszéspontjában jelöli ki. Az ember öntudatra ébredésének ugyanakkor az égi kar az első paradicsomi szín végén még egyoldalúan negatív olvasatát adta („Győz a hazugság, – a föld elveszett” – II, 188.), amiben

⁴⁷⁰ S. VARGA Pál, *Történelem és irónia: 1861 – Madách Imre: Az ember tragédiája = A magyar irodalom története*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, II, Gondolat, Budapest, 2007, 461–480.

⁴⁷¹ Ezzel kapcsolatban lásd a kritikai kiadás vonatkozó megjegyzését: „*Szférák zenéje*: Püthiagorasz görög filozófus szerint az égitestek által forgásuk során keletkezett, harmonikus, de az ember számára nem hallható hangok. A közvetlen forrás Cicero műve, a *Scipio álma* (*Somnus Scipionis*), amely megvolt a sztrégovai könyvtárban is (...). Ugyanezen forrás alapján szerepel a Faust mennyei proológusában is. Madách korára már csak költői metafora, Alexander Humboldt szerint (*Kosmos*, 1845-1847) megcáfolt „hangmítosz”. Utóbbi is megvolt Madách könyvtárában (...).” MADÁCH, *Az ember tragédiája*, i. m., 733. (Jegyzetek).

⁴⁷² BARTA János, *Az ember tragédiája értelmezéséhez = Uő, A pálya végén*, i. m., 278–313, itt: 286.

talán burkolt ideológiakritika munkál. Az angyalok nem ismerik a köztes létpozíciót, számukra csak a feltétlen harmónia-engedelmesség létezik, ilyen szempontból a „bukás” a nem-léttel egyenlő. Az angyaloknak a bűnbeesés előtti emberpárhoz hasonlóan nincsenek önálló gondolataik („Részünk csak az árny, mellyet ránk vetett” – I, 6), szólamuk a készen kapott és – következésképp – változtathatatlan rend elképzelését tükrözi vissza. (Kierkegaard valami hasonlót értett az ártatlanság állapotán). Ádám valóban „gyapjas állat” maradna a Luciferrel való ismeretsége nélkül – ha nem bírná a nyelv képességét, amely lehetővé teszi számára a drámai költeményben ábrázolt önmagára ébredést. A lázadó szellem viszont meg sem kísérelhetné a teremtet világ megdöntését, ha nem volna lehetősége „megtestesülni” az emberben.

Luciferre ugyanúgy jellemző az a fajta (minden bizonnyal az egyoldalúan szellemi létezéssel járó) „dermesztő közömbösség” (értsd: érzéki-érzelmi hidegség), amit – ismeretelméleti síkon – Kierkegaard is hangsúlyoz Szókratész alakja kapcsán (persze Madáchnál ez a mozzanat is drámai tényezővé válik). Vizsgáljuk meg ezt a kérdést egy kicsit részletesebben. A *lakoma* szövegét a szókratészi irónia szemszögéből újraolvasó Kierkegaard az Erószot dicsőítő – és mellékesen tragikum és komikum lényegi azonosságot is „megpendítő” – beszédek közül az Alkibiadészének szentel kitüntetett figyelmet.⁴⁷³ Jelesül annak, hogy ez a gyönyörű férfi, aki az istenképeket rejtegető „guggoló szilénekhez” hasonlítja a küllemét tekintve nem túl megnyerő filozófust (215a–b), felidézi azt az esete, amikor Szókratész darócgúnyája alá bújva tölti az egész éjszakát, a filozófus azonban semmibe vette és kinevette a szépségét s kigúnyolta őt; Alkibiadész ez után az éjszaka után, melyet vele aludt végig, érintetlenül kelt fel Szókratész mellől, mintha a saját apjával vagy bátyjával aludt volna (219b–d). Ennek nyomán Kierkegaard a sokat ígérő, de végül semmit be nem teljesítő kacér szerelemhez hasonlítja az ironikus negativitást – az értelem, avagy az ismeretelmélet területén.⁴⁷⁴ Kierkegaard ugyanakkor Hegellel szemben védelmébe veszi a szókratészi (romantikus?) iróniát, amennyiben az szerinte (is) az egyéniséggként való létezés záloga. „Aki egyáltalán nem érti az iróniát, aki nem hallja meg a sottogását, az eo ipso nélkülözi azt, amit *a személyes élet abszolút kezdetének* lehetne nevezni.”⁴⁷⁵ Itt is hangsúlyozza azonban, hogy az irónia végtelen negativitásának határt csak az Istenre való ráhagyatkozás szabhat, ami azonban már egy új „esztétikai minőség”, a humor tárgyalását követelné meg. A két „esztétikai minőség” elhatárolása persze irodalomtudományos szempontból erősen kétséges, hiszen Kierkegaard ezt végső soron a poétikai-retorikai

⁴⁷³ KIERKEGAARD, *Az irónia fogalmáról*, i. m., 90–95.

⁴⁷⁴ „Az itt leírt szerelem az iróniáé, de az irónia a *szerelmekben a negatív*, a szerelem ajzószere, vagyis az értelem területén olyasmi, mint a kacérkodás vagy incselkedés az alantasabb szerelem birodalmában.” *Uo.* 94.

⁴⁷⁵ KIERKEGAARD, *Az irónia fogalmáról*, i. m., 316.

diskurzus tér-idejéhez képest külső, illetve a priori tényezőtől, tudniillik a szerző/szereplő hitétől teszi függővé.⁴⁷⁶ (Ahogy például Lucifer szólamában is nehéz volna elkülöníteni a „csak” ironikus, azaz romboló megjegyzéseket a humorosaktól). Retorikai szempontból így csak annyit mondhatunk, hogy Kierkegaard értekezésében az iróniáért lelkesedő szólamok és az általa okozott episztemológiai pusztítás (a szubjektum létezésének aláásása) fölötti merengés hangjai váltogatják egymást – akárcsak Szókratész talányos révedése a lakoma romjai fölött, melyben az értekező a tragikum és a komikum potenciális egységét véli felfedezni. (Ez a romantikus közhely egyébként Lucifer szájából is elhangzik: „Mit állsz oly szótlan, mondd, mit borzadasz? / Tragédiának nézed? nézd legott / Komédiának, s mulattatni fog.” – VII. 1583–1585).

Úgy gondolom, hogy a szkeptikus-ironikus Lucifer alakjából sem hiányzik ez az ismeretelméleti dimenzió, csak hogy Madách művében – a műfaji és a saját poétikai logikának megfelelően – ez elsősorban drámai tényezőként tűnik fel. A bűnbeesés-jelenet előtt az első emberpár szerelmes együttlétét figyelve Lucifer így diskurál magában: „E lány enyelgést mért is hallgatom? / Elfordulok, másképp oly szégyen ér még. / Hogy a hideg számító értelem / Megirigylendi a gyermekkedélyt” (II, 44–47). Később, a római és a konstantinápolyi színben komikus módon aszexuálisnak mutatkozik (akárcsak *A lakoma* Szókratésze). A Cluvia nevű kéjhölgy mondja róla: „Miért is ennek az a szép leány, / Ha már különb hasznát se’ tudja venni. / Mint hogy szunyadni hagyja, míg maga / Gúnyos mosolylyal és hideg szemekkel / Kisér száz édes, bárha dőre dolgot / Mi a társalgás illatát teszi” (VI, 80–85). A konstantinápolyi szín bohózat-szerű jelenetében a hősszerelmes Tankréd a szűzies Izórát csábítgatja, miközben Lucifer annak komornáját, Heléne-t próbálja megnyerni kerítőjüknek. A tragikomikus jelenet végén Lucifer szinte megrémül a beteljesült szerelem lehetőségétől: (Ádámhoz) „Uram siess. Te nem bírsz elbucsuzni, / S én nem bírom gátolni győzedelmem” (VII, 371–372).

Az *erotika*, illetve a tágabb értelemben vett *esztétikum* szerepét a *Tragédiában* (mely kétségtelenül sok zavart és ellentmondás forrása a szakirodalomban) az utolsó szín kapcsán szeretném részletesebben megvizsgálni, ami egyben alkalmat ad az egyik legvalószínűbbnek tartott filozófiai hatással, a kanti etikával való számvetésre is. Az nyilvánvaló, hogy Éva anyasága, s ezáltal az anyagi világhoz (sőt egyenesen a szexualitáshoz) való viszony kulcsszerepet játszik a *Tragédia* kompozíciójában. De mi köze ennek Kanthoz, akinek a

⁴⁷⁶ A hit és a komikum összefüggését, illetve árnyalt különbségeit részletesen elemzi: HELLER Ágnes, *A stádiumok között: Az irónia és a humor kierkegaard-i fogalmáról* = Uő, *Filozófiai labdajátékok, i. m.*, 119–143.

filozófiájában (és biográfiájában) talán épp a szexualitás és az erotika feltűnő *hiánya* az egyik legfeltűnőbb, és egyszersmind legérdekesebb kérdés.⁴⁷⁷

Barta János a *Tragédia* sokat hangoztatott deizmusával kapcsolatban veti fel, és ugyanakkor cáfolja is a Kant-hatás lehetőségét.⁴⁷⁸ Eisemann György is valószínűnek tartja ezt a hatást, sőt lényegében a kanti etika alapján értelmezi a záró színt, amennyiben mindkettőre igaz, hogy egyrészt az ész önmagában találja meg saját feltétlenségét (autonómiáját), másrészt a történelem öntörvényűsége révén ez a szabadság rá is van utalva egy „magasabb morális lény” eszméjére.⁴⁷⁹ Az autonómia belső tartalma tehát megfordul, az egyén szabadsága épp az erkölcs magasabb szempontja felől válik megvilágítható, az emberiség java minden egyénben célként tételeződik.⁴⁸⁰ A Kant-hatás legvehemensebb szószólója, Striker Sándor eszmeileg nem sokat tesz hozzá a korábbi értelmezésekhez, ugyanakkor filológiaiailag is megpróbálja alátámasztani a hipotézist.⁴⁸¹ Madách könyvtárában is megtalálható volt például *A tiszta ész kritikája* egy rongyosra olvasott példánya – igaz, nehéz eldönteni, hogy pontosan ki is olvasta rongyosra, ugyanis az egyik lapon a fia, Madách Aladár neve is bele van írva.⁴⁸² Madách környezetében Borsody Miklós (egy időben a fiúk nevelője és a költő barátja, a sztrégovai filozófiai vitafórumok” rendszeres résztvevője) a lőcsei főgimnázium 1872-es évkönyvében közzétett filozófiatörténete alapján (a költő segítségével itt kapott állást, miután Majthényi Anna nyomására eltávolították a háztól) szintén Kant elkötelezett híve lehetett.⁴⁸³

Fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy Kant – Madáchhoz hasonlóan – *belátta a gondolkodás határait*, különösen az antropológia területén. Az egész kanti filozófia vázát négy, egészen pontosan 3+1 kérdés adja: 1. mit tudhatok? (metafizika), 2. mit kell tennem? (morál), 3. mit remélhetek? (vallás), és ezekből bontakozik ki az utolsó, 4. kérdés, hogy mi az ember? (antropológia).⁴⁸⁴ Az utóbbi kérdésére Kant még az életében utoljára megjelent

⁴⁷⁷ Vö. Jean-Baptiste BOTUL, *Immanuel Kant szexuális élete*, Palatinus, Budapest, 2004.

⁴⁷⁸ „Nincs itt kimondva az, hogy a lélek is megszűnik létezni, ha elszakad az anyagtól (...) de »értelmet és kifejezést« hasztalan keres (...) azaz valami borzasztóan üres és pusztá szellemlét volna ez, szinte csak formális lét, majdnem a kanti értelemben, ahol az »ész« csak bizonyos üres kategóriák együttesét jelenti (...) ami az emberi eszméletnek konkrét tartalmat és életet ad, az mind az »egy csoport anyaggal« való együttéléséből származik.” BARTA János, *Az ember tragédiája* értelmezéséhez = Uő, *A pálya végén*, i. m., 299–300.

⁴⁷⁹ EISEMANN György, *Létértelmező motívumok Az ember tragédiájában*, i. m., 17 skk.

⁴⁸⁰ Ld. még ehhez: MÁTÉ Zsuzsanna, *Mit szabad remélnie Ádámnak?: Kant és Madách Imre: Az ember tragédiája*, Pro Philosophia Füzetek, 2005/4, 84–94; HITES Sándor, *A Vernunft tragédiája*, ItK, 1997/1–2, 39–57.

⁴⁸¹ STRIKER Sándor, *Az ember tragédiája rekonstrukciója*, I–II, saját kiadás, Budapest, 1996.

⁴⁸² Immanuel KANT, *Critik der reinen Vernunft*, verlegts Johann Friedrich HARTKNOCH, Riga, 1787. (Madách példányába beleírva: „Madách Aladár” – 107). A Nemzeti Múzeum kéziratárában ideiglenes felállított Madách-könyvtár katalógusában: 897.

⁴⁸³ „Ezen tudós [ti. Kant] Napként tündöklék az újkori bölcsészet egén, s mondhatni, hogy azon szűk keret, mely ezen ember látható feltűnését környezi, a nagy vizsgáló és tanító szellem képe által végtelenig kitágul, és tulajdona az emberiségnek, míg csak az gondolkodni, s szellemi pályákon előre törekedni fog!” BORSODY Miklós, *A philosophia mint önálló tudomány és annak feladata* [Lőcsei főgymn. Értesítője, 1872], Madách Irodalmi Társaság, Szeged–Budapest, 2011, 67.

⁴⁸⁴ Első megfogalmazása egy Carl Friedrich Staudlinnak írt 1793-as levélben = KANT, *Briefwechsel*, II (Kant’s gesammelte Schriften 9.: 1789–1794), Walter de Gruyter, Berlin–Leipzig, 1922, 429–430, itt: 429.

Pragmatikus érdekű antropológia című írásában sem tudott a maga számára elég megnyugtató válaszokat találni, sőt ennek előszavában épp az ilyen válaszok *lehetőségével* szembeni kételyeinek ad hangot.⁴⁸⁵ Nem utolsósorban azért, mert az antropológiai Kant számára maga az inerciarendszer, amelynek keretében a Kritikák adekvát módon értelmezhetők – azonban bármely rendszerre igaz, hogy önmaga értelmezését csak nagyon szűk korlátok között lehet elvárni tőle. E megfontolások után válik igazán érthetővé, miért utalja Kant az antropológia legősibb (ugyanakkor a transzcendentális idealizmus szemszögéből a legbizonytalanabb) szegmensét jelentő vallást is a transzcendencia, azaz a rendszeren kívüli tartomány körébe. *A vallás a pusztta ész határain belül* című könyvében írja a német filozófus:

Aki a kötelesség iránt odaadó igaz érzülettel mindazt megteszi, amire képes, hogy eleget tegyen kötelemének (legalábbis folyamatosan közeledjék a törvénynek való tökéletes megfeleléshez), remélheti, hogy ami nem áll tehetségében, azt a legfőbb bölcsesség *valamilyen módon* kiegészíti (s ez állhatatossá teheti a folyamatos közeledés érzületét).⁴⁸⁶

Mínt hogy Isten a gyakorlati ész posztulátuma, ha a magánvaló világban nem is létezik, szubjektíve akkor is hihetünk benne, hogy erkölcsi erőfeszítéseinkben, amikor emberi számításaink végére értünk, megsegít minket.

Érdekes, hogy a kanti etika legnagyobb kihívója Madách korában megint csak éppen Kierkegaard volt (akik, ismét hangsúlyozom, nem ismerhették egymást). A *Félelem és reszketés* című könyvében Kierkegaard – az egyéniség romantikus kultusza védelmében – az univerzális erkölcsi pozíciótól (a kanti etikától) a mindig sajátos karakterű, precedens nélküli eset („magasabb kötelesség”) etikájának irányába mozdul el. Ez legjobban talán Ábrahám bibliai történetének gyökeresen eltérő megítélésében érhető tette. Kant azt írja ezzel kapcsolatban:

A teisztikus csodák esetében ugyanis legalább egy negatív ismertetőjegy adódnék, nevezetesen az, hogyha valamit mint közvetlen jelenséget isteni parancsként ábrázolnak, de az ellentmond a moralitásnak, akkor minden látszat ellenére sem lehet szó isteni csodáról (pl. ha egy apa azt a parancsot kapná, hogy ölje meg fiát, aki legjobb tudomása szerint teljesen ártatlan). (...) Mindenekelőtt bizonyításra nem szoruló alaptételként fogadom el a következő elvet: *minden olyan elképzelés, mely úgy véli, hogy az ember a jó életvitelen kívül bármit is tehet azért, hogy Istennek tetszővé váljék, panasza vallási rögeszme és Isten hamis szolgálata.*⁴⁸⁷

Ezzel ellentétben a *Félelem és reszketés* Ábrahámja nem egy vallási-fanatikus gyilkos, aki a lehető legsúlyosabb sértést követi el az apaság morális kötelessége ellen, hanem a „hit

Magyarul idézi: MESTERHÁZI Miklós, A fordító utószava = KANT, *Antropológiai írások*, ford. MESTERHÁZI Miklós, Osiris–Gond-Cura Alapítvány, Budapest, 2005, 638. (Vö. *Logik*, A 25).

⁴⁸⁵ KANT, *Antropológiai írások*, i. m., 7–306.

⁴⁸⁶ KANT, *A vallás a pusztta ész határain belül*, Gondolat, Budapest, 1980, 311.

⁴⁸⁷ *Uo.*, 216 és 310.

lovagja”, a hívő emberek felfoghatatlan és utolérhetetlen példaképe.⁴⁸⁸ A hit paradoxona, hogy „Istennel szemben soha nincs igazunk – ez a gondolat tehát megálljt parancsolt a kétségeknek, és megnyugtatta az aggodást, bátorságot és lelkesedést ad a cselekvéshez.”⁴⁸⁹ Ha létezik hit a világban – érvel Kierkegaard –, akkor el kell fogadnunk azt is, hogy egyes személyek az etikai univerzalizmus (a kanti kategorikus imperatívusz) fölé emelkedni a hit abszurd, ám a személyes élet vonatkozásában mégis autentikus ugrása révén. Kant tehát megkerüli Isten létének kérdését egy univerzális erkölcsi eszme jegyében, személyes megtapasztalását pedig az erkölcs területére korlátozza, Kierkegaard viszont éppen a kanti etikát kerüli meg (vagy függeszti fel) azt a hermeneutika felfogást erősítendő, miszerint „nem mi magyarázzuk a helyzetet, hanem a helyzet ad nekünk magyarázatot, melyből kitörölhetetlen a helyzet nem várt egyedisége és közvetíthetlensége.”⁴⁹⁰

Nézetem szerint Madách poétikai megoldása mindkét filozófusétól különbözik egy fontos tekintetben. A záró szín nem tekinthető egyszerűen a kanti etika drámai ábrázolásának, mivel itt az erkölcsi imperatívusz és a transzcendens jóvátétel lehetősége mellett nagy hangsúlyt kap az Éva-kapcsolat is. „S ha jól ügyelsz, egy szózat zeng feléd / Szünetlenül, mely visszaint s emel. / Csak azt kövesd” (XV, 159–161) – mondja az Úr Ádámnak. Az Úr szavait itt azonban nem is az „Istennel való abszolút viszony”-ra utalnak, mint Kierkegaard filozófiájában, hanem a nő és a művészet – egymással szoros tematikus kapcsolatban álló – romantikus toposzaira. „S ha tett dús életed / Zajában elnémúl ez égi szó, / E gyöngé nő tisztább lelkülete. / Az érdekek mocskától távolabb, / Meghallja azt, és szíverén keresztül Költészetté fog és dallá szűrődni.” (XV, 161–163). Mit mond erről a szakirodalom? E tekintetben leginkább Barta János véleményével értek egyet, aki Éva poétikai funkcióját a darabban egy „esztétikai metafizika” keretei között jelöli ki, mely mintegy visszacsempészi a nagyrészt Lucifer által képviselt felvilágosult, racionalista gondolkodásban „kilügződött” érzelmet-érzékiséget a dráma terébe.⁴⁹¹

Mint tudjuk, a *Tragédia* Évája – Luciferhez hasonlóan! – kaleidoszkópszerűen változó, összetett figura, a mű főszereplői közül ő az egyetlen, aki akár egyetlen színen belül is több

⁴⁸⁸ Vö. Elsebet Jegstrup tanulmányával, aki – Derrida és Agacinski nyomán – a hitalapító és a hívő (az idea és az egzisztencia) heterogén világa között lejátszódó elkülönöződési folyamatban (différance) jelöli meg a szöveg konstitutív törésvonalát. Elsebet JEGSTRUP, *Kierkegaard on Abraham's tragedy: The loss of community*, *PhaenEx: Journal of Existential and Phenomenological Theory and Culture*, 2006/2, 21–46.

⁴⁸⁹ KIERKEGAARD, *Vagy-vagy*, i. m., 1013.

⁴⁹⁰ BACSÓ Béla, *Ismételhető-e az ismétlés?* = Kierkegaard Budapest, i. m., 94.

⁴⁹¹ „[N]em lopja-e vissza Madách így a megoldásba az előbb már megtagadott természetfölötti elemet? Nem ad-e olyan metafizikai rangot a nőnek, ami már vallásos eszmének mondható? Egy bizonyos: az Éva-princípium az erkölcsi öntudat mellett a másik metafizikai támasza a küzdő embernek. Az ösztön, az érzelem, az intuíció közvetlen, problémátlan módon kapcsol valami égihez, valami természetfölöttihez, s nem »tudást«, hanem közvetlen bizonyosságot ad.” BARTA János, *Az ember tragédiája értelmezéséhez* = Uő, *A pálya végén*, i. m., 304.

alakmással képviselteti magát (Párizs), és akinél többször is (Róma, Prága, London) váratlan jellemfordulat következik be.⁴⁹² Nem véletlenül írja az ősbemutató kritikusa is Jászai Mari játékanak magasztalása után: „S Nagy Imrét szintén, habár Ádám, nézetünk szerint, nincs annyi drámai erővel variálva, mint Éva s így ábrázolása sem lehet oly hatásos).”⁴⁹³ Ahogy Madách Imre írja akadémiai székfoglalójában (amit végül földije és költő barátja, Bérczy Károly olvasott fel helyette): „a nő esztetikai s költői világunknak mindig legkiválóbb s legjogosultabb tárgya fog maradni”.⁴⁹⁴ Madách persze a korabeli gender kódrendszert is megerősíti székfoglalójában azzal, hogy ezt sokféleséget mégis „nehány színes alap-alak”-ra korlátozza, mivel a nő úgymond helyhez kötöttebb életet él, ezért az ő kicsapongásai nagyobb súllyal is esnek latba, mint a férfié, stb.

Az ilyen és hasonló fejtegetéseket a mai (emancipáltabb) társadalmi viszonyok felől olvasva persze könnyen juthatunk arra a következtetésre, hogy ez a „patriarchális” megközelítés Madáchnál is szükségszerűen vezet az elfojtott „női princípium”, a romantikus művészetvallás „rózsaligetébe”. Irodalomtörténetileg nézve a kérdést azonban a helyzet ennél egy kicsit bonyolultabb. A Kisfaludy Társaság előtt elmondott beszédében Madách például maga is hevesen polemizál az úgynevezett „lovagi költészettel”, mely szerinte az „ideállá erőszakolt nőbálványt” imádja (a példa Ariosto), a német és (ellenhatásként) a francia romantikában lelve folytatásra.⁴⁹⁵ A „románcos költészet” efféle jellemzése már régebb óta elterjedt lehetett a magyar esztétikai hagyományban, például már Teleki Józsefnek a *Tudományos Gyűjtemény* 1818-as évfolyamában megjelent írásában is azt olvashatjuk:

Így uralkodik az újabb keresztény költésben, a’ görög tsendes vidámság helyett, egy szomorú komolyság; melyre nézve a’ Görög költést nem esmérő Troubadour-ok helytelenül nevezik a’ költést, mely az ő énekeikben csak az epesztő szerelem körül foglalatoskodik (...) Valamint *Venus az asszonyi test fő tökéletességeinek természeti*, –úgy *Mária, Megváltónk anyja, a’ lelki aszszonyiság romantos ideálja*.⁴⁹⁶

Az „egyházias” és a „trubadúr” címkékkel illetett költészetfelfogással szemben a *Tragédia* költője egy olyan – mintegy az előző kettő szintéziséből előálló – „harmadik irány emberének” tekinti magát „melyet a nép örök ifjú alkotóereje, kiapadhatatlan költészete észrevétlenül alkot a mereven szabályozott vallás mellett, szíve úrének kitöltésére, – hogy úgy

⁴⁹² „Felállítottam [ti. a székfoglalóban] a női hivatás s női jellem kaleidoszkópját, sok tarka, csillogó, részint fantasztikus alak mozog benne, kimeríthetetlen sorozattal tolakodik elénk, s majdnem elkábít, megzavar. – De a vizsgáló szem felismerendi a néhány színes alap-alakot, melyből az egész káprázat módosul.” MADÁCH Imre, *A nőről, különösen esztetikai szempontból* = MÖM, II, i. m., 602.

⁴⁹³ Fővárosi Lapok, 1883. szeptember 22., 1418.

⁴⁹⁴ MADÁCH Imre, *A nőről, különösen esztetikai szempontból* = MÖM, II, i. m., 583–603.

⁴⁹⁵ MADÁCH Imre, *Az esztetika és társadalom viszonyos befolyása* = MÖM, II, i. m., 581.

⁴⁹⁶ TELEKI József, *A régi és újabb költészet különbségeiről*, *Tudományos Gyűjtemény*, 1818 (2. évfolyam), 48 – 73, itt: 65, 67.

mondjam, saját házi használatra.”⁴⁹⁷ E felfogás szerint tehát a költészet a vallási dogmák, illetve a természettudományos fejlődés nyomán elvarázstalanodott világ ellenhatásaként jelenik meg, hasonlóan a világ romantizálásának a költő lelkéből kiinduló romantikus programjához, amely a végeesség és a végtelen újszerű dialektikáját foglalja magában. A romantikus ironia „alkalmazott fantázia”, a vágyott és az empirikus világ szakadékanak áthidalója (vagy legalábbis láthatóvá tevője).⁴⁹⁸ Jellemzője a prózai valóság kiforgatása, a „kicsi” és „nagy” dolgok egyaránt véges voltának felismerése a végtelen lehetőségek tükrében. Ez a „fordított optika” (E. T. A. Hoffmann) feltételez egy olyan különleges tudati állapotot, amelynek hatására az egyén a saját szokásos kognitív-nyelvi világából kilépve, önmagát mintegy külső nézőpontból szemlélve képes ránézni az ironia által teremtett káoszra.⁴⁹⁹ A *Tragédia* poétikája nem éppen az efféle romantikus közhelyeket parodizálja, illetve tragizálja mesteri módon? Megjegyzem, a romantikus ironia talaján a komikum és a tragikum is bensőségesen összefügg,⁵⁰⁰ s talán nem véletlen, hogy már Erdélyi János is az „ördög komédiáját”-t ismerte fel Madách művében.⁵⁰¹

mesteri módon? (A *Tragédia* iróniájának valóban kimerítő áttekintését lásd S. Varga Pálnál).⁵⁰²

A *Tragédia* Ádámja végül épp az álombeli élményei, kudarcba fulladt romantikus (deontologikus) önteremtés-kísérletei révén nyeri el azt a felismerését, hogy potenciális énjét (vagy énjait) a teremtett világban kell megvalósítania – Éva számára ez valószínűleg kezdettől fogva evidencia. Lucifer és Ádám viszonyának alakulás az utolsó színben afelé mutat, hogy az ember sajátos létmódjában a kritikai reflexiónak igen lényeges, de semmiképpen sem

⁴⁹⁷ Uo.

⁴⁹⁸ Vö. Wilhelm August SCHLEGEL–Friedrich SCHLEGEL, *Athenäum töredékek*, ford. TANDORI Dezső = UÖk, *Válogatott esztétikai írások*, Gondolat, Budapest, 1980, 357–370.

⁴⁹⁹ Vö. BARTHA Judit, *A szerző árnyképe*, L'Harmattan, Budapest, 2008, 113.

⁵⁰⁰ A számos vonatkozó megállapítás közül talán elég most Solger szavait idéznünk: „Végezetül, ha alaposan megvizsgáljuk, milyen érzés fog el az igazi tragikus vagy komikus mesterművektől, bizonyára belénk hasít annak világossága, hogy e kettőben a drámai forma mellett benső közösség is van. Az ember fogyatékosága és magasabb rendeltetése között az egész viszály azzal kezdődik, hogy semmiséggként jelennek meg előttünk, s közben valami egészen más látszik tevékenykedni, nem egyedül ez a meg hasonlás. Látjuk, amint a hősök eltévelyegnek legnemesebb, legszebb észjárásuk és érzéseik közepette, nemcsak a nyereség, de szintúgy forrása és értéke okából, mi pedig emelkedünk még a legderekből bukásán is, s nem csupán hogy a végtelen reményhez menekülünk. A komédiában újólal mulattat ugyanezen emberi dolgok semmisége, mert úgy ötlük szemünkbe, mint amit örökízigen ránk mértek (...) Azt a hangulatot pedig, melyben az ellentmondások magukat megsemmisítik, mégis ezáltal a lényegnek nekünk megtartják, *iróniának*, vagy a komikusban *kedélynek* és *humornak* is nevezzük.” K. W. F. SOLGER, *Beurteilung der Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* = UÖ, *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, II, szerk. von Ludwig TIECK–Friedrich von RAUMER, Brochhaus, Leipzig, 1826, 512–513. Idézi: KIERKEGAARD, *Az ironia fogalmáról*, i. m., 312–313. (Soós Anita és Miszoglád Gábor fordítása).

⁵⁰¹ ERDÉLYI János, *Az ember tragédiája*, Magyarország, 1862. augusztus 28., 2–3, szeptember 3., 2–3. Kritikai kiadása: ERDÉLYI János, *Irodalmi tanulmányok és pályaképek*, s. a. r. jegyz. T. ERDÉLYI Ilona, Akadémiai, Budapest, 1991, 382–405.

⁵⁰² S. VARGA Pál, *Két világ közt választhatni: világkép és többszólamúság Az ember tragédiájában*, Argumentum, Budapest, 1997.

önelvű, hanem alapvetően az öröklött hagyományhoz (a jelen esetben: a keresztény metafizikához, az élet továbbadásának éthoszához, a nemzetért való munkálkodás reformkori eszményéhez) járuló szerepe van. Barta János mellett Eisemann György is úgy látja, hogy Lucifer Ádámra gyakorolt hatását csak az Éva által képviselt titokzatos tartomány (az esztétikum/erotika és a szexualitás világa) képes megfelelően ellensúlyozni, ahol „nem kerülnek el a figyelmet az emberi létezés fogvatartó, determináló tényezők sem, de ahol épp ezek terében bontakozhat ki a szabadság esélye, az adottságokon túllépés lehetősége.”⁵⁰³ (Mindez persze – mint már említettük – könnyen átfordulhat a korabeli gender-ideológiába, amire a szerző már említett értelmezései mellett az első rendezés is precedenst teremtett).

Ha azonban az isteni szózáttal kontamináló, a női „princípiumot” is magába foglaló dalt (a romantika e jeles toposzát) a *Tragédiára* mint esztétikai csúcsteljesítményre visszautaló rekurzívának tekintjük, Lucifer szerepe felettébb kísérteties színben tűnik fel. Mindannyian ismerjük az Úr Luciferhez intézett utolsó szavait: „Te Lucifer meg, egy gyűrű te is / Mindenségemben, – működjél tovább: / Hideg tudásod, dőre tagadásod / Lesz az élesztő, mely forrásba hoz...” (XV, 170–173). A mű színházi, lineáris időben kibontakozó befogadási terében ezt a nyugtalanító gondolatot a robosztus végszó („Mondottam ember: küzdj, és bízva bízzál!”) könnyen elsöpörheti, az olvasás terében viszont adott a lehetőség, hogy a könyv elejére visszalapozva újra (és újra és újra és újra) górcső alá vegyük Lucifer önmagára vonatkozó állításait. A *Csongor és Tündéből* már jól ismert *tragikus ironia*, avagy a mitikus reminiscenciákat keltő körkörös szerkezet távlatai nyílnak meg ezáltal,⁵⁰⁴ ami azonban itt egy még átfogóbb, bonyolultabb kompozíció keretébe illeszkedik.⁵⁰⁵ S amíg Vörösmarty művében a körkörösség kifejezését látványos, közérthető szimbólumok (fény-árnyék, a vándorok visszatérése, napszakok változása, stb.) támogatják a színpadon, addig *Az ember tragédiája* többszörösen összetett szerkezetét semmilyen vizuális megjelenítés nem képes maradéktalanul visszaadni. A legkifejezőbb rendezések mellett is sokan érzik úgy (s ezen a ponton megemlíthető talán Jankovics Marcell animációs filmjének a kritikusokat megosztó, okádással végződő futószalag-ábrázolása is a londoni szín végén), hogy a *Tragédia* legadekvátabb médiuma továbbra is a könyv marad, mely lehetővé teszi a filozofikusan

⁵⁰³ EISEMANN, *Létértelmező motívumok Az ember tragédiájában*, i. m., 21–22.

⁵⁰⁴ Részletesebben lásd ÁRPÁS Károly, *A Tragédia forrásvidékén: A Vörösmarty-olvasat nyomai a Madách-szövegben = X. Madách Szimpózium*, Madách Irodalmi Társaság, Budapest–Balassagyarmat, 2003, 83–94.

⁵⁰⁵ Erre már SZEGEDY-MASZÁK Mihály is utalt, aki a reformkor történelemszemléletével kapcsolatban három műtípust különböztet meg: 1. apokaliptikus távlat (a nem kíván világot a múltba és/vagy a jelenbe helyezi – Vörösmarty: *Guttenberg-albuma*, *Gondolatok a könyvtárban*; Petőfi: *A XIX. század költői, Az ítélet*); 2. a *Csongor és Tünde*, melyben a semmiből a semmibe visszatérés, a körforgás hatalmas erővel fejeződik ki (az Éj monológjában), s az *ironikus létértelmezést* csak a lezárás oldja fel.” 3. a regresszív folyamatot megjelenítő tragikus versek (Arany: *A Bolond Istók*, *Kies őszig*; Petőfi: *Szörnyű idő*; Vörösmarty: *Az emberek, Előszó*). *Az ember tragédiája* egyikkel sem rokonítható maradéktalanul. Uő, *Történelemértelmezés és szerkezet Az ember tragédiájában = Uő, Világkép és stílus*, i. m., 348–349.

kristályosra csiszolt költői nyelvezet lassú, ízről ízre történő befogadását. Persze lehet, hogy ez is csak egy régi berögződés, amelyet maga az idő – a változó médiatechnika – fog hamarosan megcáfolni

TRAGIKUS REGÉNYEK KEMÉNY ZSIGMONDTÓL

I. Dráma, regény, tragicitás

1. Thália meggyalázott szentélye

A magyar nemzeti színjátszás felkarolása, a történelmi tragédia megteremtésére irányuló törekvés a reformkorban elválaszthatatlan a nyelvművelés, a nemzet erkölcsi és érzelmi közösségének erkölcsi szempontjaitól.⁵⁰⁶ E tekintetben talán elég Kölcsey Ferenc programadó írását idéznünk 1827-ből:

Így fogja majd a nemzet a játékszín, s a játékszín a nemzetet kölcsönösen megneemesíteni. Ha lelkesedésbe hozzuk magunkat, hazai characterünk új színben fog ismét ragyogni, e characternek vonásait kölcsön adjuk a játékszínnek, bévessük a költő lelkébe, felbátorítjuk őt, hogy új dicsőséges pályát keressen, hogy új dicsőséges pályára vezesse színünket, mely ne többé az idegen nép majma, ne többé az idegen romlás terjesztője, hanem a nemzeti érzés tolmácsa s a hazai virtus táplálója lehessen. Itt leszen aztán üldözést szenvedett nyelvünknek bátorságos révpartja; itt leszen a haza, hol mostani számkivetése után megnyugszik...⁵⁰⁷

Ebben a diskurzív keretben válik igazán feltűnővé, hogy Kemény Zsigmondnak az 1850-es évek elején született, színházzal kapcsolatos írásai (eltérően a tragédiával mint klasszikus eszményképpel kapcsolatos megnyilatkozásaitól) mennyire más értelmezési síkon jelenítik meg a reformkor e magasztos, közösségi szempontrendszerét. Voltaképpen már a forradalom előtti (magánhasználatra szánt) naplóbejegyzéseiből a korabeli színházi élet vaskosan realiztikus képe bontakozik ki. Az irodalmi nyilvánosság (a mások tekintetének kitettség) egy

⁵⁰⁶ Vö. BÉNYEI Péter, *A történelem és a tragikum vonzásában*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2007, 169–259.

⁵⁰⁷ KÖLCSEY Ferenc, *Magyar játékszín* [1827] = Uő, *Minden Munkái*, II (Elbeszélések, vegyes beszédek), Franklin-Társulat, Budapest, 1886, 165. Lásd még ehhez: BAJZA József, *Szózat a Pesti Magyar Színház ügyében*, A' Magyar Királyi Egyetem' betűivel, Buda, 1839. Kötetben: *Tollharcok: Irodalmi és színházi viták: 1830–1847.*, szerk. SZALAI Anna, Szépirodalmi, Budapest, 401–442. Ezt a szemléletet viszi tovább: GREGUSS Ágost, *A színészetről* [1865] = Uő, *Tanulmányai*, I (Beszédek; Széptani cikkek), Ráth, Pest, 1872, 311–319. KEMÉNY Zsigmond, *Vörösmarty emlékezete* [1864] = Uő, *Sorsok és vonzások: portrék*, Szépirodalmi, Budapest, 341–380.

olyan közege, amely – legalábbis az *haute volée* köreiben – a „fagylalda” és a vacsora köztes idejét tölti ki. Ahol az előadással párhuzamosan futó parateátrális események (például annak kibeszélése, hogy Dessewffyné „mesterséges módon növelte hasát, s Bécsbe költözve egy szintén terhes kéjhölgy gyermekét vásárolta meg s adá ki sajátjául”, hogy a vele házasságon kívüli afférba keveredett Szabó Pál Kereskedelmi Társaság-i elnöktől pénzt csalhasson ki) gyakran érdekesebbek, mint maguk a többnyire francia mintára készült „jól megcsinált” (*bien faire*) szindarabok. S a konklúzió: „Vacsorára az Angol Királynéhoz mentünk...”⁵⁰⁸

Ezzel kapcsolatban fontos hangsúlyozni, hogy a polgári „kukucsáló színház” nem egyszerűen a kockázatmentes, jól reprodukálható és kellően rentábilis műélvezet burzsoá produktuma (Adorno), hanem par excellence színházrendészetileg kikényszerített fejlemény.

A testi funkciókat szégyenlősen elrejtő, a lét állatiasnak minősített megnyilvánulásaitól való nyilvánosan tartózkodó magatartású, fizikailag passzívan viselkedő színháznézői attitűd pontosan leképezte a nyilvános térben elvárt viselkedésmintát, amely által az önfegyelem és az önmegtartóztatás polgári fegyelmének szüntelen gyakorlásán keresztül a polgári-középosztálybeli felsőbbrendűség is nyilvánosan demonstrálhatóvá és elérhetővé vált.⁵⁰⁹

Még a 17. századi francia nemesek is (a klasszicista drámák törzsközönsége) gyakran felültek a színpadra és elfoglalták a teret, illetve hangosan és gátlástalanul szórakoztak”,⁵¹⁰ Németországban viszont már a 18. és 19. század fordulóján „színházi törvényekkel próbálták megakadályozni a zavaró és sajnos gyakran sokak számára követendőnek bizonyuló rossz magaviseletet”.⁵¹¹ A pesti színházi életben az efféle „rossz magaviselet” – amint az a fenti példákból látszik – még a 19. század közepe táján is általános volt. Megjegyzem meg, hogy a színházi progresszió és programváltások történetét végigkísérő botrányokat talán úgy is értelmezhetjük, mint amelyek a kulturális fegyelmezés szövetének felfejlésével a színház archaikusabb – közvetlenebb, szomatikusabb – működésmódjára világítanak rá.

Kemény, a pesti irodalmi és politikai elit köreiben (a kettő ebben az időben jelentős átfedést mutat) forgolódó fiatal arisztokrata 1853-ban (véltetőleg nem egészen függetlenül Erdélyi nem sokkal korábban kifejtett polemikus nézeteitől)⁵¹² tételszerűen is megfogalmazza a maga meglehetősen szubjektív színházi diagnózisát a *Színművészetünk ügyében* című polemikus esszéjében:

De ellenben aki színházba megy, arról többet nem mondhatunk, mint hogy szórakozni kíván, részint tán a darab szépségeinek hallása útján, részint a közönségben

⁵⁰⁸ *Uo.*, 179–180.

⁵⁰⁹ IMRE Zoltán, *A nemzet színpadra állításai*, i. m., 56.

⁵¹⁰ Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, i. m., 152.

⁵¹¹ *Uo.*, 50.

⁵¹² „A színi hatás népszerű elve, mely az egész színháznak mozgató lelke lön, okozza drámai irodalmunk alantiségét.” ERDÉLYI János, *Irodalmi levelek* [1852] = *Uő*, *Tanulmányok*, Kisfaludy Társaság, Budapest, 1890, 467–496, itt: 477.

gyönyörködés, az ismerőseivel társalgás, a színpadi látványok, jelmezek, díszítmények, zenék, énekek, táncok által. Rendesen a páholyokban a jelenetek alatti beszélgetés is divatozik, s úgy hiszem, inkább villanyozza fel a kedélyeket, s több gyönyört nyújt, mint egy vontatott dialóg, mely a színpadon foly le. Ez okból nincs mit csodálni vagy hibáztatni, ha az illem körén belül és a csend botrányos zavarása nélkül sokan egymás közt keresik a mulatságot s nem a darabban. Elég, ha a cselekvény főbb momentumait, ha az érzékenyebb vagy nevetségesebb helyzeteket figyelmök ki nem kerülte, s a mű meséjével nagyjában megismerkedtek.⁵¹³

A polémia éle (hasonlóan Henszlmann Imre nem sokkal korábbi diagnózisához)⁵¹⁴ a regények színpadra állításából nyeréskedő drámaírók és színházi vállalkozók ellen irányul, miközben a színházi közönség a műértő olvasóközönséggel szemben reprezentálódik (erre vonatkozik a „De ellenben” kötőszó az idézet elején). Ez utóbbi lenne az a befogadói közeg, amely „azon igénnyel veszi a színművet kezébe, mellyel a többi költői műveket.”⁵¹⁵ A dráma *olvasóközönsége* eszerint „egy színműnek valódi belértékét inkább meg tudja ítélni”,⁵¹⁶ mint a színházlátogató, aki csak a szórakoztató időtöltés (a színpadon és az előadással párhuzamosan zajló látványosságok) kedvéért jár Thália szentélyébe. Az esszéíró (Vörösmarty általunk már ismertetett *Elméleti töredékei*hez szorosan kapcsolódó) recepcióesztétikai analízise mögött tehát médiatörténeti nézőpontból egy intenzíven fejlődő olvasáskultúra körvonalai rajzolódnak ki.⁵¹⁷ Az érvelésben rejlő mediális előfeltevések felfedését jelentősen megkönnyíti, ha újraolvassuk a bevezető fejezetnek a görög színházzal kapcsolatos részleteit, amelynek eszményesítő kultuszát a 18. század végén éppen a Kemény által is tanulmányozott szerzők (mindenekelőtt Lessing, Goethe és Schiller) alapozták meg.

2. A tragikum színeváltozása

Komparisztikai távlatból válik igazán feltűnővé, hogy a 18–19. századi német és magyar Arisztotelész-olvasatok diskurzusterében a térbeliség és a testiség szempontjai mennyire háttérbe szorulnak a különböző történelem-, erkölcs- és szubjektumfilozófiai megfontolásokhoz képest. Dávidházi Péter is hangsúlyozza, hogy a Világos utáni magyar kritikai diskurzusban még fel-felbukkan ugyan az arisztotelészi katarzisz „primér”

⁵¹³ KEMÉNY Zsigmond, *Színművészetünk ügyében* [1853] = Uő, *Élet és irodalom: Tanulmányok*, Szépirodalmi, Budapest, 1971, 283–306, itt: 294.

⁵¹⁴ Ld. különösen az előző fejezetben is idézett hosszabb eszmefuttatás végét: „Így [a Victor Hugói színpad káros befolyásának hatására] szereték meg annyira korunkban a regényeket, a novellákat, melyekben a bonyolódáson és kíváncsiságot mindig ébren tartó mesterkélt meneten kívül alig van más valami, minek művészeti becsé volna.” HENSZLMANN Imre, *Az újabb francia színiköltészet és annak káros befolyása a miénkre*, Regélő Pesti Divatlap tárcája, i. m., 285. Kötetben: *Tollharcok*, i. m., 258.

⁵¹⁵ Uo., 293.

⁵¹⁶ Uo., 290.

⁵¹⁷ Vö. BUZINKAY Géza, *Kis magyar sajtótörténet*, Haza és Haladás Alapítvány, Budapest, 1993, 32–58.

jelentésvonatkozása, az átoktól-büntől való rituális megtisztulás antik gyakorlata. Ezt azonban a (páli-ágostoni vonalú) protestáns teológia nyomán a lelki-világnézeti kiengesztelődés elvontabb értelmezései írják felül. Ez a normatív olvasat (tudniillik hogy a tragikumnak a sors sebeit gyógyítani, a világgal kiengesztelni kell) ráadásul nagymértékben elősegítette a magyar irodalomkritika saját szempontrendszerének, értékrangsorának kialakulását, a világnézeti-művészeti norma kritikai diskurzus útján történő finomítását.⁵¹⁸ A magánéleti, illetve közösségi tragédiákra válaszul minden bizonnyal sokan lehettek úgy, mint Arany János Kölcsey *Vanitatum vanitas* című versével, amelyben a megromlott kedélyállapotú költő „kedélyflastrom”-ra lelt.⁵¹⁹ (Az előző fejezetben már volt róla szó, hogy fél évszázaddal később Sigmund Freud az elfojtott büntudattól való szabadulás szublimált, esztétikai ábrázolását látja a tragikumban; végső soron ez is a „kadélyflastrom” egy formája).

Időközben Kemény Zsigmond ígéretes regényíróból megkerülhetetlen szereplőjévé vált a forradalom utáni évek magyar kritikai diskurzusának, politikai és esztétikai téren egyaránt.⁵²⁰ Természetesen a „tragikum” kérdésében is megnyilatkozik, habár ez látszólag korántsem központi probléma a számára. A *Klasszicizmus és romanticizmus* című tanulmányában azt írja (s ez a regényei értelmezésénél is figyelembe veendő), hogy az antik tragikus költők a „legerősebb támaszt az erkölcsöknek azáltal adtak, hogy úgy tündeték föl a bűnt, mint amely saját magából teremti a büntetést, a tettől folyvást haladva a katasztrófaig.”⁵²¹ Az *Eszmék a regény és a dráma körül* című esszéjében pedig – a klasszicista görögségideál és a keresztény teológiai fogalmak sajátos vegyítésével – így elmélkedik:

S midőn az egyén, kit részvétünk – mint az éltető lég a földet – átfogott, és mindig körülövezve tart, meghajlik egy bűn, egy csáb előtt anélkül, hogy eltörpülne, vagy kesztyűt dobott a jogos viszonyok, a társadalmi és világrend ellenébe – s e két botlás egyike által a nemezist fölidézvén megbukik: mi könnyezni fogunk sorsán, de egyszersmind érezzük, hogy a költői igazságtétel – a művészeti világ gondviselése – nem hagy hátra kedélyünkben semmi fájó, semmi ingerlő disszonanciát.⁵²²

⁵¹⁸ Vö. DÁVIDHÁZI Péter, *Hunyt mesterünk: Arany János kritikai öröksége*, Argumentum, Budapest, 1994, 221–275.

⁵¹⁹ Arany János – Tompa Mihályhoz, 1859. június 4. = AJÖM, XVII (Levelezés 3.), i. m., 304–307, itt: 305.

⁵²⁰ Az idáig vezető út politikai dimenziójáról jó összefoglalást ad: GÁBORI KOVÁCS József, *Kemény Zsigmond útja a Pesti Hírlapig: A centralisták, a municipalisták és Széchenyi hívei vonzásában*, ItK, 2015/4, 501–527.

⁵²¹ KEMÉNY Zsigmond, *Klasszicizmus és romanticizmus* [1864] = Uő, *Élet és irodalom: Tanulmányok*, i. m., 399–417, itt: 399–400.

⁵²² KEMÉNY Zsigmond, *Eszmék a regény és a dráma körül* [1853] = Uő, *Élet és irodalom: Tanulmányok*, i. m., 191–212, itt: 201.

3. Egy médiatörténeti korszakváltás „belülről”

A jelen tanulmány szempontjából ugyancsak fontos hangsúlyoznunk azt a nagyfokú érzékenységet, amit Kemény mint esszéíró a feltételezett műfaj történeti korszakváltás médiatörténeti és társadalmi aspektusai iránt tanúsít. A *Színművészetünk ügyében* című esszében például Lessing, Hugo és Vörösmarty drámaelméletéhez kapcsolódva⁵²³ hevesen polemizál a hely és az idő arisztotelészi egységét *mint* színpadtechnikai követelményt félreértő irányzat ellen:

Emlékezzünk a francia klasszika iskolára s azon harcra, melyet a hely- és időegység ellen a romantikusok folytattak. Mily nevetségesnek tarták az új iskola emberei, hogy p. o. a helyegység miatt az uralkodó palotájában, az ő szobájában s úgyszólván az ő szeme előtt járnak minden akadály nélkül ki s be a konspirátorok, és semmi sem gátolja a legkülönbözőbb helyzetű és elvű embereket örökké a király mellett heverni, míg terveiket kiszövik s végrehajtják! Mily természet elleninek mondták azt is, hogy p. o. az időegység miatt huszonnégy óra alatt kellett a szeretetnek, gyűlöletnek, bosszúnak s minden más szenvedélynek támadni, fejlődni, a viszonyokkal összeütközni és katasztrófra vezetni!⁵²⁴

A romantikus színműírók viszont – folytatja Kemény – a „hű jellemzés” követelményét „sodrony-bábokkal, beszélő és cselekvő semmikkel” tudják csak pótolni, a „folytonosan haladó cselekvényt” változatos szituációkkal, ingerlő „szkelettel” [csontváz] helyettesítik, vagy olyan „éles csattanásokra osztják fel, melyek az aluszékony és hűlt nézőt is jól megrázzák, hogy a jövő felvonás alatt eszébe tartsa figyelni s nem ögylgeni ide-tova.”⁵²⁵

⁵²³ „A cselekmény egysége volt a régiek [értsd: a görögök] első drámai törvénye; az idő egysége és a hely egysége mintegy csak következményei voltak ennek, s aligha tartották volna be őket szigorúbban, mint ahogy azt a cselekmény egysége feltétlenül megkövetelte, ha nem járult volna hozzá a kórus összekötő szerepe.” G. E. LESSING, *Hamburgi Dramaturgia* = Uő, *Laokoón: Hamburdi dramaturgia*, ford. TIMÁR Ilona, Fekete Sas Kiadó, Budapest, 1999, 204.

„A különös az, hogy a megszokottság hívei [értsd: a klasszicisták] a valószínűséggel próbálják alátámasztani a kettős egységre vonatkozó tételüket, holott éppen a valóság öli meg. Hiszen van-e valószínűlenebb, lehetetlenebb szín, mint az előcsarnok, a tornác, az előszoba, valami lehetetlen hely, ahol tragédiáink oly előszeretettel játszódnak le, ahová – ki tudja, hogyan – befutnak az összeesküvők, hogy a zsarnok ellen szónokoljanak, ahová befut a zsarnok, hogy az összeesküvők ellen szónokoljon, sorban egymás után, mintha bukolikusan összebeszéltek volna.” VICTOR HUGO, *Előszó a Cromwell című drámához* = Uő, *Válogatott drámái*, i. m., 649–650.

„Mi korlátozza tehát a’ költőt hely- ’s időre nézve? Az, hogy a képzelődést fölöttébb meg ne terhelje, képtelenségekkel meg ne bántsa, igen merész ’s oktan csapongásokkal bolonddá ne tegye; ezt pedig nem fogja mihelyt a mű’ egyébiránt belsőleg helyes és szabályszerű elrendezése ’s kidolgozása az idő ’s hely távolságát okvetlen megkívánja. (...) A’ három egység közül tehát csak az utolsó, a’ cselekvény’ egysége marad fenn szükségképen.” VÖRÖSMARTY, *Elméleti töredékek* = Uő, *Összes Művei*, XIV. i. m., 18–19.

A fentiek hatását illetően magától Keménytől is tájékozódhatunk. A *Szellemi tér* 11. fejezetének elején olvasható például: „Dőreség volna állítani, hogy az *Athenaeum* kora az önálló magyar itészet aranyideje volt. Az akkor elhírhedt bírálók, valamint a régibb *Kritikai lapok*-é is Lessing és Schlegel nélkül sokkal kisebb hangon szólnak vala. Elméleteiket ezektől kölcsönözték. A kétséges esetekben néha a két német itészből közölt idézetekkel döntöttek; mintha *Corpus juris*-szal lenne dolguk, melyet csak alkalmazni kell a fennforgó tényekre.” KEMÉNY Zsigmond, *Szellemi tér* [1853] = Uő, *Élet és irodalom*, i. m., 225–261, itt: 257.

⁵²⁴ KEMÉNY, *Színművészetünk ügyében* = Uő, *Élet és irodalom: Tanulmányok*, i. m., 299–300.

⁵²⁵ Uő., 295–298.

Annak ellenére, hogy Kemény esszéjének egyes szóképei és fordulatai (a dramaturgiai csontváz, a kíváncsiság/vizsgálódás modern szelleme, a cselekmény és a jellemek narratológiai egységének hangsúlyozása) mintha közvetlenül *Cromwell előszavának* szövegét transzformálnák, Kemény – Vörösmartyhoz hasonlóan (részletesebben lásd az előző fejezetben) – már a romantikus irányzatot dogmatikusan követő drámaírói gyakorlatot is éles kritikával illeti:

nem látunk-e széltiben darabokat adatni, melyekben a színpad falkárpitaival, ajtóival, ablakaival, süllyesztőivel, jelmezeivel, garderober-jával s minden berendezésével alkalmul szolgál oly bonyolításokat, cselszövényeket, félreértéseket és kifejlődéseket eszközölni, mik képtelenek, örültháziak, a lélektannal, a művészettel, a józan ésszel és a hülyék által is megfogható valószínűséggel, élethűséggel, lehetséggel ellenkezők? Nem vesszük-e észre, miként a színpad tanulmányozás mindinkább arra használtatik, hogy az életismeret alól feloldja az író, s hogy a valóval semmi érintkezésben nem álló színpadi valószínűséget teremtsen? Mi haszna volt az egész híres polémiának a klasszikusok ellen, ha a valószínűség után törekvés nevében azért vetették a régi szabályokat el, hogy a valószínűtlenséget szabály és fék nélkül halmozzátok össze?⁵²⁶

Megjegyzendő, Kemény a *Színművészetünk ügyében* lapjain a romantikus drámák közül csak Byron és de Vigny *Marino Faliero* velencei dózséról szóló drámáit, valamint Goethe *Egmontját* említi cím szerint, mindkettőt abban a kontextusban, hogy tárgyaik inkább regényes feldolgozást kívántak volna meg; az előbbieket szerkezeti okokból, az utóbbi pedig (amely a hazafiság emblematisztikus művének számított akkor), csak a történelmi hűség megőrzése végett. Az *Eszmék a regény és a dráma körül* című esszéjében pedig hasonló kontextusban Victor Hugo *Lucrezia Borgia* és Byron *Sardanapal* című színművei szerepelnek; előbbi „a szörnyetegek purifikációját”, utóbbi pedig „mintaképét a nyomorultaknak” drámailag érdekessé bírta tenni⁵²⁷ – ezek tehát a romantikus tragédiák kétes eredményei. (Itt megismételhetnénk George Steiner értékelését Victor Hugo dramaturgiájáról – lásd az előző fejezetben).

Ezek a kritikák – elvonatkoztatva a tragikus értékvesztés népszerű narratívájától – voltaképpen azt állapítják meg, hogy a színpadi gyakorlat a 19. század második harmadában, a francia romantika hatására végletesen a látványosság irányába tolódik el. Figyelmen kívül hagyva a (szintén romantikus értelemben vett) dramaturgia kitüntetett szempontját, az ábrázolt cselekmény lélektani hitelességét – a dialógusok poétikai-bölcseleti stilizáltságának klasszicista igényéről nem is beszélve. A hagyományosan látványos színpadi formák, mint amilyen a mítoszjáték, a karneváli komédia, a bábszínház és az opera nyomdokaiba lépve a romantikus drámák – a szcenikai forradalom révén – utat nyitottak az egyre összetettebb technikai megoldásokat követelő ábrázolási módok felé, mint amilyen a wagneri

⁵²⁶ *Uo.*, 300–301.

⁵²⁷ KEMÉNY Zsigmond, *Eszmék a regény és a dráma körül* = *Uő, Élet és irodalom: Tanulmányok, i. m.*, 202.

Gesamtkunstwerk és – ami még a regénynél is nyilvánvalóbb csapást mért a hagyományos színházra – a mozifilm.

Kemény esztétikai „vizsgálódásai” a szóban forgó folyamat poétikai (öt már nem a dráma, hanem elsősorban a regény érdekli!) és társadalmi-gazdasági összefüggéseinek vonatkozásában is jóval túlmutatnak a francia romantikus dramaturgia korábbi kritikáin. Minthogy különösen ez utóbbi összefüggéseket a témához közelebbről vagy távolabbról kapcsolódó Kemény-esszék meglehetősen szétszórva tárgyalják, megpróbálom egy koherens narratíva keretében rekonstruálni, és korabeli társadalomtudományos munkákból vett megállapításokkal szembesíteni az érvrendszert. A polgárosodás folyamata Kemény szerint „kitermelt” magából egy olyan társadalmi réteget, amely elég szabadidővel rendelkezik ahhoz, hogy – a saját kedvtelésére – irodalmi műveket olvasson. Az *Élet és irodalom* cikksorozatának ötödik részében Kemény részletesebben értelmezi az *olvasóközönség* fogalmát, nagyrészt annak a programnak a keretében, melyet a 19. századik második felében a napilapok tárcarovatai valósítottak meg.⁵²⁸ A szerző nemcsak, hogy nem határolódik el az irodalom szórakoztató funkciójától, hanem evidenciának tekinti azt. „Nemcsak nálunk, de a világon mindenütt a *nagy olvasóközönség* alatt azon kört értik, hová a szépirodalom behat, s hová legalább a versek és regények olykor elérkeznek, földeríteni egy unalmas téli estét, élvezhetővé tenni egy esős és munkátlan napot.”⁵²⁹ Ez a szórakoztató funkció ugyanakkor elválaszthatatlan az irodalom gazdasági, polgárosodást segítő, pallérozó és erkölcsnemesítő hivatásától (ami a felvilágosult német polgári gondolkodásban már gyökeret eresztett „Bildung” paradigmáját idézi fel), hiszen a szépirodalomnál „[minden] más elmeterménynek keskenyebb köre van, még akkor is, ha több vásárlója akad; mert, mint tudatik, a szépirodalmi műveket szokták leggyakrabban átkölcsönzeni, s közülök egy példány néha száz kezen is fordul meg.”⁵³⁰

A *Szellemi tér* annyiban vezet tovább az érvelésben, hogy egyrészt az irodalmilag képzett *női* olvasóközönség szerepét hangsúlyozza, másrészt különbséget tesz a *vásárló* és az *olvasó* között: az előbbi az irodalmi piac működtetésében (azaz a gazdasági keretfeltételek biztosításában), az utóbbi a szellemi élet vitalitásának fenntartásában játszik fontos szerepet. A III. rész a következő mondattal zárul: „Mert csak ekként lehet irodalmunk iránt állandó részvétet gerjeszteni és tartani fen, azon körökben, melyekben eddig inkább honfi pártfogóink, mint buzgó olvasóink vannak.”⁵³¹ Kemény tehát nem ítéli el a szépirodalom

⁵²⁸ Részletesebben lásd: HANSÁGI Ágnes, *Kemény Zsigmond, a Pesti Napló, az „olvasási vágy” és egy drámai költemény*, *Studia Litteraria*, 2014/3–4, 25–50.

⁵²⁹ KEMÉNY Zsigmond, *Élet és irodalom* = Uő, *Élet és irodalom*, i. m., 123–189, itt: 135.

⁵³⁰ Uo.

⁵³¹ KEMÉNY, *Szellemi tér* = Uő, *Élet és irodalom*, i. m., 234.

szórakoztató funkcióját, hanem egy átfogó gazdaság- és művelődéstörténeti program keretébe helyezi azt. A szépirodalomtól a tudományos könyvkiadáshoz, azon keresztül pedig a „nemzeti művelődés”-hez, azaz a vidéki kis- és középbirtokos nemesség szellemi és gazdasági felzárkóztatásához, a polgárosodáshoz vezet az út, ami lehetővé teszi az innováción alapuló szabad versenyt – többek között (vagy elsősorban) a kultúra piacán is. (Mindehhez médiatörténeti síkon természetesen a Gutenberg-féle nyomdatechnika elterjedése szükséges – Kemény evidenciaként használja az *olvasóközönség* kifejezést, mintha a nemzeti műveltséget más módon nem is lehetne közvetíteni). Ennélfogva a szépirodalmi művek („belletristika”) újonnan megteremtődött piacán fokozatosan beindul az egyes irodalmi műfajok közti versengés, differenciálódás, vagyis a kultúra szabad versenye. A romantikával elsekélyesedő színházi kultúra, valamint a polgárosodással gyökeresen megváltozó olvasási szokások társadalom- és médiatörténeti folyamatai keretezik a *Színművészetünk ügyében* központi tézisé, miszerint a regényolvasás térhódítása jelenti a legnagyobb veszélyt a drámai költészetre nézve:

A megcáfoltatás félelme nélkül lehet állítani, miként egész Európában a drámaköltészet most nincs virágzásban, sőt mindenütt a hanyatlás nyomait mutatja. Több darabot írnak, mint valaha; de igen kevés jót. S mi lehet ily jelenet oka? (...) Hitem szerint: a regények divatbajjotta a dráma-költészetre nézve korszakot – mégpedig szerencsétlent – nyitott meg.⁵³²

Az egyik oldalról tehát a romantikus színpadon polgárjogot nyert hatásvadászat beindította tehát a drámaköltészet minőségbeli hanyatlásának negatív spirálját. Ennek visszahatásaként (vagy akár ettől függetlenül) a kultúra piacán egy nagyarányú eltolódás következik be: „a regény a drámától végképp elvette az olvasóközönséget. (...) a dráma mint olvasmány kiment a divatból. Megbuktatta azt a regény.”⁵³³ A nyereszkes színházi vállalkozók, az őket kiszolgálni igyekvő drámaírók, a hozzájuk kritikátlanul idomuló színészek és a közönség (vagyis a színház-ipar fenntartói) társtettesek a poétikus dráma meggyilkolásában.

Annak szemléltetésére, hogy Kemény kultúratörténeti narratívája milyen szorosan illeszkedik a korabeli konzervatív társadalombírálat kontextusába, legyen elég a számos rendelkezésre álló dokumentum közül csak néhányat idéznem. A Tocqueville-t magyarázó Fábíán Gábor írja például *A most fejlődő politikai világ' főbb arczvonásai* című cikkében: „Majd minden szélsőségek összebékülnek és megtompulnak; majd minden feltűnő pontok elenyésznek, hogy helyet adjanak valami közepszerűségnek, mi is sem olly magas, sem olly alacsony, sem olly ragyogó, sem olly homályos, mint minőt előbb a' világon láttunk.”⁵³⁴ A'

⁵³² KEMÉNY, *Színművészetünk ügyében* = Uő, *Élet és irodalom*, i. m., 284–286.

⁵³³ Uo., 288–289.

⁵³⁴ *Athenaeum*, 1842. április 14. (45. szám), 705–709, itt: 707.

jelenkor' társas élete című, németből átvett tanulmány is hasonló következtetésre jut egyrészt a gazdasági élet vonatkozásában (a manufaktúrák közösségi, céhes kereteit kiszorítja az egyéni érdekekre épülő nagyipar), másrészt – ezzel szoros összefüggésben – a kulturális élet megítélésében:

A' népek' tavasza nem jött még el, 's csak kereset utáni piaczi, utczaí futkozás és nyargalásban melegszik a' sokaság. Ezen fulasztó vadászat, birtok 's nyereség után, megemésztí 's kimeríti az erőket. Ezért mostani multságaink többnyire passivusok. Mindenek fölött dal- és színjátékok, hangversenyt és olvasmányt szeretünk, hol az élvező csak készet hall, készet lát, hol csak elfogad, 's maga nem működik.⁵³⁵

Kemenczy Márton *A' polgár* című nagy sikerű tanulmánya szintén az „általános önzésre” vezeti vissza „az anyagi jóllét' hajszolását”-t, „az elkülönködés”-t, „az ész és akarat' egyoldalú kimívelésé”-t „'s a phantasia a' belső élet elhanyagolását”-t.⁵³⁶ Kemény, mint látni fogjuk, történelemfilozófiai értelemben csatlakozik ehhez a borúlátó, a kapitalista demokráciával és annak kultúrájával szemben kritikus irányzathoz, azonban az ő „vizsgálódásai” az új korviszonyok egyoldalú bírálata helyett a kultúra így létrejött (vagy legalábbis átrendeződött) piacának minél objektívebb elemzésére, a valódi műveltség és művészeti ízlés számára kínálkozó kitörési lehetőségek számbavételére irányulnak. S éppen ezt találja meg – mégpedig a „hanyatló” drámairodalom dialektikus háttére előtt – a regényben.

4. Dráma és regény

Az Eszmék a regény és a dráma körül című esszé a fent említett társadalom- és művészettörténeti korszakváltás Kemény Zsigmond-i narratívájának poétikai vetületét mélyíti tovább azáltal, hogy a történetileg korábbi művészeti forma (az irodalmi színvonalú, ám egyszersmind tömegek szórakoztatására alkalmas dráma) poétikája felől olvassa „félre” az új művészeti forma (a szintén irodalmi színvonalú és tömegek szórakoztatására alkalmas regény) poétikai jellegzetességeit.

A regénynek – ezen szabálytalan alakú műnek, mely a cselekvény egységére sem kénytelen szigorúan ügyelni (...) –, a regénynek egy nagy előnye van a sokkal tökélyesebb formájú és sokkal költőibb természetű dráma fölött, ti.: *a körülményesség, a détailok varázsa az állapotok, helyzetek, irányok és jellemek festésében.*⁵³⁷

⁵³⁵ *Athenaeum*, 1841. december 9. (70. szám), 1105–1112; december 12. (71. szám), 1121–1125; december 14. (72. szám), 1137–1141; itt: 1141. („Kéri” aláírással).

⁵³⁶ *Athenaeum*, 1841. november 14. (59. szám), 881–885; november 16. (60. szám), 943–947; itt: 881.

⁵³⁷ KEMÉNY, *Eszmék a regény és a dráma körül* = Uő, *Élet és irodalom i. m.*, 191.

Nota bene: korántsem magától értetődő, hogy a regénypoétika diskurzusterét éppen az (állítólag) általa végveszélybe sodort drámaköltészet (arisztotelészi gyökerű) elméletéből kiindulva (vagyis a cselekmény, illetőleg a jellemek kazuális konzekvenciája mentén) volna a legcélszerűbb kijelölni. Hatástörténetileg például jóval termékenyebbnek tűnik a korabeli kritikai diskurzusban leginkább Hegel nevével fémjelzett megközelítés, amely egy totális, konvergens, mögékérdezhetetlen világnézettel bíró *epikus* világkorszakot állít szembe az ismeretelméleti értelemben talajvesztett, divergens, plurális modern világállapottal:

Az eposz tartalma egy világ egésze, amely világban valamilyen individuális cselekvés megy végbe (...) Az eposzban egy nép naiv tudata fejeződik ki; az epopeiák sora pedig a népszellemek valóságos képtárát nyitja meg előttünk, feltéve, hogy eredeti eposzról és nem később létrejött műeposzról van szó. (...) A modern kornak nem lehet eposza.⁵³⁸

A Hegel *Esztétikájaként* elhíresült hallgatói jegyzetben ugyanakkor már szó esik a „modern polgári epopeiaként” felfogott regényről is, amely egy „már prózáilag rendezett valóság” talaján ezt az ideálisan ép és egységes („eredeti poétikus”) világképet próbálja meg visszahódítani a költészet számára – „már amennyire emez előfeltevés mellett lehetséges.”⁵³⁹ Köztudott, hogy ezt a hegelianus kiindulást gondolja tovább Lukács György az először 1920-ban napvilágot látott *A regény elmélete* című munkájában, valamint Mihail Bahtyin az 1970-es években megjelenő *Az eposz és a regény* című monográfiájában, de mintha már a reformkori kritikai diskurzusban is lennének nyomai a szóban forgó Hegel-hatásnak.

Utalhatnánk például a *Figyelmező* 1839-es évfolyamában lezajlott parázs kritikai vitára, amelynek első felvonásában Szontágh Gusztáv – az akkor megjelenő esztétikai témájú fordításkötet, *Blair Hugo retorikai és esztétikai leckéi* kapcsán – fejti ki ama nézetét, miszerint a magyar irodalom még nem lépett az eposziból a drámai korszakba, ezért a magyar szerzőknek egyelőre nem kellene ezzel a *fejlett társasági életet feltételező* formával próbálkoznuk:

Lírával és eposszal kezdi fejlődését minden költészet; az angolok és franciák dramatizálhatnak: ott a jeles író, literatúrai munkásságánál fogva is már elég jutalmat és megkülönböztetést nyer arra, hogy világba s a társaság felsőbb köreibe pillanthasson; náluk a literatúrai nyelv is belenyomult már az életbe, ha nem a tróntól a pórkunyhóig is legalább a polgár házáig, mi drámai tökélyre szintoly szükséges, mint az ember- és világi viszonyok ismerete, mert a dialóg alapja, akár mint idealizáljuk azt, mindig csak a közönséges beszélgetés marad (...) Ezen kellékeket pedig egyről egyig még nem bírjuk. Valljuk meg tehát: hogy a dráma ideje teljesen még be nem állott, s helytelenség *azoktól, kik arra hivattak*, líránkat s gyönyörű hexameterünket elhanyagolni...⁵⁴⁰

⁵³⁸ G. W. F. HEGEL, *Előadások a művészet filozófiájáról*, ford. ZOLTAI Dénes, Atlantisz, Budapest, 2004, 343–344, 351, 354.

⁵³⁹ G. W. F. HEGEL, *Esztétikai előadások*, III, ford. SZEMERE Samu, Akadémiai, Budapest, 1956, 302–303.

⁵⁴⁰ SZONTÁGH Gusztáv, *Blair Hugo retorikai és esztétikai leckéi*, Figyelmező, 1839 305–310. Kötetben: *Tollharcok, i. m.*, 319–323, itt: 322.

Toldy (Schedel) Ferenc *Eposzi és drámai kor* címmel megjelent válaszában elsősorban Szontágh túlságosan szigorú kritikusi magatartását, merev (hegeliánus) műfajelméletét kifogásolja, ami csak további akadályokat gördít az amúgy ígéretes lehetőségek előtt álló magyar drámaköltészet elé (két éve nyílt meg a Nemzeti Színház!). Toldy tehát nem állítja azt, hogy Szontághnak a magyar színműírók gyenge teljesítményére vonatkozó kritikája alaptalan volna, de az efféle egyoldalúan negatív hozzászólások helyett konstruktív (vagy legalábbis toleráns) viszonyulásra szólít fel a közös ügy, a magyar irodalom és színház felemelkedése érdekében. A műnemek történeti linearitásának idealista tanát viszont gyakorlatilag elveti, azt hangsúlyozva, hogy az egyes műnemek nemcsak, hogy jól megférnek egymás mellett egy nemzet irodalmi életében, de gyakran meg is termékenyítik egymást (pluralista felfogás). Ami szempontunkból az is figyelemre méltó, hogy Toldy ebben az 1839-es írásában (az '50-es évek elején született Kemény-esszééhez hasonlóan) a poétikai, társadalom- és művészettörténeti szempontokat meggyőzően integráló kordiagnózist tár elénk:

Akkor voltak az eposzi rapszódia korszakok, midőn a lelkesedett dalmok, lant vagy hárfa húrai közé kapván, a lelkesedett sokaság (...) nyílt keblet hozott az *ének* hallására; midőn király és szolga itt tanulta elődei tetteit, itt tanulta vallását (...) Egészen más, és lényegesen különböző a mi világunk, a keresztény világ népeinek helyzete. Ezekkel a költő nem az élő hang zengése, hanem papiros és sajtó hosszú, néma útján közeledik: az ő éneke tudós munka, nem hagyomány cifrázatlan továbbadása, nem érzések percnyi s mintegy öntudatlan kitörései; itt nem bárd és hallgatói közt élő – hanem művész és olvasója közt néma, lelki társalkodás foly. Az élet tettekre hívja meg a polgárt, s ez fáradtan, a literatúra szellemi magányába vonul, a betűkkel rakott fehér lapon keresván lelki enyhületet: ott megfordítva, az ének az élet egyik vezére s örök társa; anélkül nem volt lakoma és harc, szerelem és vallás: *ez volt az eposzi kor!*⁵⁴¹

Könnyen elképzelhető tehát, hogy részben ehhez a kritikai diskurzushoz kapcsolódnak Kemény Zsigmond szóban forgó esszéi is, csak éppen nála (ekkor már) az integráns eposzi világkép helyét a „tökélyesebb formájú és sokkal költőibb természetű dráma” ideálképe tölti be, amely azonban – mint minden ideál – súlyos önellentmondásokkal terhes. Kemény regényeit tanulmányozva, amelyekben a históriák háttérszövegei gyakran regénypoétikailag kulcsszerepet játszanak,⁵⁴² nyilvánvalóvá válik, hogy az esszében a dráma valóban „csak” ideáltípus: mindazt jelöli, ami a szövevényes regénypoétikai megformálás nyersanyagául kínálkozik. Olvassuk el még egyszer lassan és meditativan az első mondatot, az esszé mögöttes előfeltevéseire, performatív retorikai elemeire összpontosítva:

⁵⁴¹ *Uo.*, 328–329.

⁵⁴² Idézzük a *Férj és nő* jellemzését Norbert bankárról: „Nem vala lényén ama hideg számítás és sivár önzés, melyet képzelődésünk a pénz embereihez szokott kapcsolni. Norbert beillik a derék nagybácsik közé, kik a melodramák- és vígjátékokban főszerepet játszanak.”⁵⁴² KEMÉNY Zsigmond, *Férj és nő*, I, kiad. SZILÁGYI Sándor, Pest, 1852, 88.

A regénynek – ezen szabálytalan alakú műnek, mely a cselekvény egységére sem kénytelen szigorúan ügyelni (...) –, a regénynek egy nagy előnye van a sokkal tökélyesebb formájú és sokkal költőibb természetű dráma fölött, ti.: *a körülményesség, a détailok varázsa az állapotok, helyzetek, irányok és jellemek festésében.*

Mégis milyen szempontból „tökélyesebb formájú” a dráma, mint a regény? Ez kvázi klasszicista érv a schlegeli romantikus regényfelfogással szemben, amely a regényt a poétikus káosz (avagy a progresszív univerzális poézis) adekvát irodalmi formájának tekinti. De éppen ezért – ugyanezen romantikus felfogás szerint – a drámának közel sincs olyan integratív ereje (mélységdimenziója), mint a „kevésbé költői természetű” (miért is?) regénynek! A regény plasztikusabban, vagy legalábbis más poétikai eljárásokkal ábrázol (például nem a cselekvésre és nem feltétlenül az interszubjektív dimenzióra helyezi a hangsúlyt), s ami az egyik számára alkalmas téma lehet, azt a másik nem tudja megfelelően feldolgozni.

A Kemény-esszé performatív retorikai teljesítménye nézetem szerint arra irányul, hogy egy klasszikus irodalmi forma, illetve az ehhez kapcsolódó „örök metafizikai rend” ideológiai árnyékában (és ebben rejlik a tulajdonképpeni performatív mozzanat), helyet készítsen egy új (következésképp tökéletlenebb formájú és kevésbé költői természetű) irodalmi formának. A regénypoétika keresi önaffirmációjának lehetőségeit az arisztotelészi gyökerű drámapoétika árnyékában. Ez a poétikai törekvés mintha a schlegeli „haladó egyetemes költészet” (die progressive Universalpoesie) ideáljában találna meg a maga kiindulását. Schlegel felfogása szerint a regény egy alaposabban kidolgozott drámai történetet (Shakespeare), önvallomást (Rousseau), útleírást stb. egy magasabb rendű egységre (metapozícióra) vonatkoztatva beszél el.⁵⁴³ Véleményünk szerint e felfogás nyomán jön létre Kemény Zsigmond esszéjében is az a sajátos érvelési pozíció, amely az eredetileg *nézésre szánt* drámával szemben az úgymond műfajok fölött álló romantikus regényt mint *olvasandó mű-egészet* állítja elénk. (1847-es regénye, a *Gyulai Pál*, mint látni fogjuk, explicit módon a schlegeli regényfelfogást tükrözi).

Az *Eszmék a regény és dráma körül* kordiagnózisa ugyanakkor jóval túlmutat a szűkebb poétikai szempontokon, amikor azt állítja, hogy a „tökélyesebb formájú és sokkal költőibb természetű” dráma nem képes olyan adekvát módon kifejezni a modern szubjektum léttapasztalatát, mint a legkülönbözőbb tapasztalatokat (nyelvi világokat) integrálni képes regényforma. Az esszéíró – hogy pontosak legyünk – a könyveket olvasó művelt, polgárosodott értelmiségi réteg léttapasztalatát írja körül, amely a kötött feudális társadalmi kódoktól eloldva immár a lehetséges olvasatok sokféleségében tobzódik:

⁵⁴³ Vö. Friedrich SCHLEGEL, *Levél a regényről* = Uő, *Válogatott esztétikai írások*, ford. TANDORI Dezső Gondolat, Budapest, 1980, 370–382.

Mindent vizsgálni s kiismerni, elfeledni önmagunkat, hogy az általánost és jellemzőt egyaránt tudjuk érteni, érzéseinkkel idegen érzésekbe, gondolatainkkal idegen gondolkozásmódba olvadni, a legszembetűnőbb helyzetek pátozát és komikai oldalát finom tapintattal felfogni, minden élmény közé képzelődésünkkel besimulni, mindennemű viszonyok nyelvét fogékonyan beszélni, a tárgyilagosságra törekedni alanyiségünknek, sőt néha jellemünknek gyengítésével is: ezek ama tulajdonok, melyeket az európai művelt közönségben eddig is kifejtettek, s ezentúl még inkább fognak előmozdítani, a közlekedési eszközöktől kezdve századunknak mindazon irányai, melyek államot államhoz, népeket népekhez közelebb vonnak.⁵⁴⁴

Az esszéíró szerint a modern (értelmiségi) létállapot ismeretelméleti sokrétősége (konfúziója?), más szóval világnézeti talajvesztettsége legitimálja a regényíró ama jogát is, hogy a cselekmény egységének (célirányosságának) rovására számos kitérőt, epizódot iktasson művébe, „melyeknek nincs semmi hasonlatosságuk azzal, mit a drámában expozíciónak nevezünk, vagy azzal, mi az újabb színművekben előjátékként fordul elő...”⁵⁴⁵ Minthogy „[a] drámában az érdek a szembetett szenvedélyeknek küzdéséből támad”,⁵⁴⁶ és igazi szenvedély csak szilárd, állhatatos jellemektől várható, a drámapoétika egyik alapszabálya a konzekvens jellemábrázolás. (Megjegyzendő, hogy már a fennmaradt görög tragikus korpuszban is van erre kivétel, például a *Philoktétész* Neoptomelosza, akit a trójai háborúban játszott negatív szerepe és feltűnően ingatag jelleme okán Jan Kott egyenesen a huszadik századi háborús bűnös – „parancsra tettem” – előképének tekint).⁵⁴⁷ Ezzel szemben a regény hősei – állapítja meg Kemény – „lehetnek passzív egyéniségek is, kik benyomásokat fogadnak el anélkül, hogy azt tetté alakítsák, s kik a véletlen vagy az események hullámai által, mint a könnyű sajka, vettetnek a tenger közepére vagy a révpartra.”⁵⁴⁸ Ez a momentum olyannyira hangsúlyos Kemény regényeiben, hogy Péterfy Jenő joggal állapítja meg:

Ezért hősei is éppen nem drámába való jellemek: csak drámai mozzanatokkal bírnak. Hiányzik bennük a kihívó cselekvés, a dac ösereje, az a richardi szó: „én vagyok én”, mely kezdetben Shakespeare minden tragikus hősében testet ölt. Őket a sors mindig csak befonja, sohasem támadnak. Passzív emberek, kiknek „eredendő” bűne az érzékenység. Innen aztán az eredeti morál: tűrj. Annál erősebb vagy, minél büszkébben, annál jobb, minél nyugodtabban tűrsz, mert tűnnöd kell.⁵⁴⁹

A dráma és a regény kapcsolatát elemezve Lukács György is hasonló következtetésre jut az általunk az előző fejezetben vizsgált drámakönyvében. Lukács felfogásában az expresszív (drámai) kifejezésre már nem képes, a saját belső világába visszaszoruló hős körül végső soron

⁵⁴⁴ KEMÉNY, *Eszmék a regény és a dráma körül* = Uő, *Élet és irodalom*, i. m., 193.

⁵⁴⁵ Uő., 200.

⁵⁴⁶ Uő., 201.

⁵⁴⁷ Jan KOTT, *Istenevők*, i. m., 176 skk. A *Philoktétész* rendhagyó („szubjektív”) drámapoétikájára már Kierkegaard is utal: KIERKEGAARD, *Vagy-vagy*, i. m., 195.

⁵⁴⁸ KEMÉNY, *Eszmék a regény és a dráma körül* = Uő, *Élet és irodalom: Tanulmányok*, i. m., 202.

⁵⁴⁹ PÉTERFY Jenő, *Báró Kemény Zsigmond mint regényíró* = Uő, *Válogatott művei*, i. m., 267–296, itt: 289.

az író, vagy átfogóbban a kispolgári értelmiség társadalmi helyzetének⁵⁵⁰ körvonalai rajzolódnak ki:

Az új életnek nincsen pátosza. Ez azt jelenti, hogy minden emelkedettség és minden heroizmus befelé húzódik. A heroizmus heroikus tűrése a szenvedésnek; néma és heroikus tönkremenetel, ha tönkre kell menni (...) A tragikum kizárólag szemponttá válik, és – a kifejezés szempontjából – kizárólag belső, lelki problémává. (...) Azt jelenti, hogy az, ami kívülről jön, tehát a sors, lassan nyomja el, lassan szívja föl az embereket. Apró-cseprő csatározásokban való kimerülésük, lassú lezúllásuk és elpusztulásuk: ez tragédiájuk igazi formája.⁵⁵¹

Ebből már egyenesen következik, hogy a polgári világ a könyvdrámában és a regényben találja meg a maga igazán adekvát kifejezési módját (ebben a sorrendben): „Így a nagy modern regény nem szorul a patológiára, legalább nem olyan mértékben, mint a dráma. Mert ott ez a kívülről jövő a maga ezer részletre elaprózott trivialitásában ábrázolható, és így sors maradhat.”⁵⁵² (Ebben a kérdésben egyébként sajátos ellentmondás feszül Lukács és Bahtyin regényelméleti gondolkodásában, de ennek részletesebb tárgyalása bőven túlmutat a jelen dolgozat keretein).⁵⁵³

Ezen a problémahorizonton, amely drámatörténetileg Csehov, Ibsen, Strindberg, Hofmannstahl és mások, egyszóval a koramodern drámaírók illusztris köréhez ível, talán pontosabban beazonosítható a fent részletezett társadalmi-művészettörténeti folyamatokat 1853-ban vizsgáló Kemény Zsigmond vitapozíciója is, aki a Lukács által „modern drámának” tekintett irányzatokból legfeljebb Hebbel műveit ismerhette, bár tanulmányaiban még erre sem találtam utalást. (A *Mária Magdolna* Lukácsnál például éppen az önmagával meg hasonlott polgári világ reprezentatív tragédiája, amely téma Kemény esszéiben is hangsúlyos szerepet kap). Talán részben ennek is tudható be, hogy a modern társadalom ábrázolásához szükséges poétikai újításokat ő egyoldalúan a regény javára írja – az általa cím szerint említett példák itt Disckens *Bleak House*-a (Ottlik Géza majdani fordításában: *Örökösök*) és Eötvös *A falu jegyzője*, a „regényes” múltba révedés pedig alkalmasint utalás Scott és Jósika műveire.

⁵⁵⁰ A fiatal Lukács társadalmi háttérének és ideológiájának összefüggését Földényi F. László tárja fel részletesebben. A monográfiából most csak egy kulcsmondatot idéznék: „Lukács helyzetét a század eleji Magyarországon az határozta meg, hogy társadalmi szinten csak az elmélet terén nyílt lehetőség a gyakorlatra, és ezáltal a tárgyi világ (amely ellen a gyakorlatra szükség lett volna) idegen, ellenséges és merev, megmozdíthatatlan volt. *A valósághoz való elméleti, és nem érzéki-gyakorlati viszonyulás határozta meg így nézeteit a művészetről, etikáról, filozófiáról, sőt – a politikába való bekapcsolódása után – a politikáról is.*” FÖLDÉNYI F. László, *A fiatal Lukács: Egy gondolkör rekonstrukciójának kísérlete*, Magvető, Budapest, 1980, 124–125.

⁵⁵¹ LUKÁCS, *A modern dráma fejlődésének története*, i. m., 124, 130.

⁵⁵² *Uo.*, 130.

⁵⁵³ Vö. KOVÁCS Árpád, *Metafizika vagy metalingvisztika? Bahtyin és Lukács regényelméletéről = Regényművészet és íráskultúra*, szerk. UŐ–SZITÁR Katalin, Argumentum, Budapest, 2012, 343–359.

Amint az már az eddigiekből is látható, a dráma és a regény poétikai átjárhatóságát illető dilemma az *Eszmék*ben egyre inkább a dialektikus szétválasztás irányába tolódik el. Igaz ugyan, hogy „[a] regény tárgyainak egy része olyan, mely a drámai földolgozást is megtűri”,⁵⁵⁴ ugyanakkor „a legnagyobb hatást gerjesztett regények tárgyai igen szélesek, igen szétágazók s nem engedik magokat a drámai törvények rájárába szoríttatni.”⁵⁵⁵ Sőt annak ellenére, hogy Kemény regénypoétikája az arisztotelészi gyökerű drámapoétikai hagyomány háttérére íródik rá, a főbb különbségeket taglaló második fejezet végül az alábbi – meglehetősen éles – konklúzióval zárul:

Általában a regények nagyobb részének semmi hasonlatossága nincs a drámához. Sőt még az is megtörténhetik, hogy amely regénynek tisztán drámai szerkezete van, e tulajdon dacára sem vitethetnék színpadra a jellemek lélektani fejlesztésének és a tények indokolásának a dráma számára el nem sajátítható modora miatt.⁵⁵⁶

Az esszé harmadik fejezete aztán ismét az arisztotelészi gyökerű jellemfogalomból indul ki, miközben azt állítja, hogy a regény jellemábrázolási technikája távol esik a drámáétól. A különbség nem pusztán mennyiségi jellegű, olyan értelemben, hogy a legfeljebb két-három órás előadásra szánt dráma nem engedhet meg magának olyan szövevényes, részletekbe menő „lélektani fejlesztést”, mint egy több száz oldalas regény (Shakespeare *Antoniusa*, Goethe *Götz von Berlichingene* vagy Schiller *Wallenstein*-trilógiája e tekintetben igencsak feszegeti a műfaji határokat). A regénypoétika lehetőségei technikailag is merőben különböznek a drámáétól („el nem sajátítható modor”), amit az esszéíró leginkább *természeti* metaforákkal szemléltet, miközben a temporális távlatok érzékelését továbbra is egyoldalúan a modern (értelmiségi) létállapotnak, adekvát ábrázolását pedig a dráma klasszikus (azaz időtlenített) eszményképével szemben az új regénypoétikának tulajdonítja. Az *Eszmék* harmadik fejezetében szerepel például a (Goethe- és Kölcsey-reminiszcenciákat idéző) fa képe:

Az ily átalakulás, melynek minden magyarázata csak a lefolyt időből áll, éppen nem a könnyelműség bélyege, nem a változandóság tulajdona, hanem jellemünknek oly természetes processzusa, mint egy fa organikus életében a növés, vastagodás, érdules, kérgesedés s utóbb a torhulás, taplósodás, rothadás.⁵⁵⁷

Ennél jóval eredetibb az a másik „költői hasonlítás”, amely a regény jellemábrázoló technikáját a „nagy, de mívelt rónaságon” tett utazással allegorizálja, amely elsőre akár nyílegyenesnek is tűnhet, de később, a megfigyelt részletek térképen történő tanulmányozása során az utazó rájön, hogy valójában igen tekervényes útvonalat járt be.⁵⁵⁸ Kemény ezzel a képpel – és éppen ez az, ami Lukács szerint aláaknázza az „egyenes vonalú” cselekvés

⁵⁵⁴ KEMÉNY, *Eszmék a regény és a dráma körül* = Uő, *Élet és irodalom: Tanulmányok*, i. m., 198.

⁵⁵⁵ Uo.,

⁵⁵⁶ Uo., 203.

⁵⁵⁷ KEMÉNY, *Eszmék a regény és a dráma körül* = Uő, *Élet és irodalom*, i. m., 205.

⁵⁵⁸ Uo., 204–205.

tragikus erényét – az *irodalmi szövegjáték* új perspektívákat nyitó távlataira utal.⁵⁵⁹ Ez tehát az elméleti alátámasztása annak, amit Szegedy-Maszák Mihály a regényíró Kemény Zsigmondról állít, aki szerinte a romantikából a realizmuson át a lélektani regény felé tartva „megelőzi az elbeszélő próza későbbi fejlődését.”⁵⁶⁰

Kemény Zsigmondnak kétségtelenül vannak olyan hősei, akik a sors minden csapásai között is meg tudják őrizni önazonosságukat, dacolva az időbeliség (a körülmények változásának) korábbi jelentéstulajdonításokat újraszemantizáló távlatával. Ők azok, akiket Barta János „sors felett álló”, „erősen integrált, szilárd, nagy jellemek”-nek nevez (általában a fejedelmek és fejedelemnők, a jezsuita Mikes Móricz, Dajka püspök stb.). A másik oldalról idetartoznak a „személyiség alacsonyabb szintjein” élő, „többszörre egészséges vitalitás, derűs alaphangoltság” által jellemezhető „gyermekkedélyek”, akiknek úgymond szintén nincs saját sorsuk (az örökifjú Mikes Mihály, Naprádiné és Báthory Zsófia, Gyulai Ferenc kamarás, János diák stb.).⁵⁶¹

De Kemény regényeinek nem ők az igazi főszereplői (vagy mondjuk inkább úgy, az igazán emlékezetes karakterei), hanem a történeti-társadalmi meghatározottságok szövevényében egzisztáló hétköznapi ember.⁵⁶²

Ők a „velünk egyenrangúak”, akik Arisztotelész szerint nem lehetnének igazán tragikusok, de a polgári világban (illetőleg reprezentáns irodalmi formájában, a regényben) már más szabályok uralkodnak. Kemény tehát nem valamiféle idealista konstrukcióként tekint a „tragikumra” (tragicitásra), hanem olyképp, mint ami a történelemben, illetve a regénypoétikában formálódik meg. Habár az *Eszmék* kiindulásában, mint láthattuk, a tökéletes forma és a tökéletesen konzekvens drámai jellem esztétikai bázisideológiája munkál, mégsem állíthatjuk azt, hogy az esszé érvelése metafizikus lenne. (Kemény Zsigmond regényei pedig a kor irodalmi horizontján figyelemre méltó plaszticitással ábrázolják az időbeliség személyes értelemtulajdonításokat, és ekképp a társadalmi viszonylatokat relativizáló távlatait).

⁵⁵⁹ Ahogy azt például Wolfgang Iser szintén egy térkép-hasonlatban megfogalmazza: „Nem a térkép mutat rá a területre, hanem ez a fölfüggesztett denotáció maga is térképpé változik, ezzel pedig megrajzolja legalább a terület körvonalait. A terület egybeesik a térképpel, minthogy nem rendelkezik ezen a megnevezésen túli léttel. Ugyanakkor viszont megkülönböztethető marad a térképtől, mivel a jelölő kettéhasadásának eredménye – azaz nem azonos a jelölővel (...) Térképként olyan elképzelt terület alapvonalait rajzolja meg, amely – mint minden képzet – csak abból áll, amit beléhelyezünk. (...) A játék a megegyezésen alapuló kód helyébe lép (...) a meghasadt jelölő kódjává válik, s így különféle olvasási módok felé mutat.” Wolfgang Iser, *A fiktív és az imaginárius*, ford. MOLNÁR Gábor, Osiris, Budapest, 2001, 302–303.

⁵⁶⁰ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kemény Zsigmond*, Kalligram, Pozsony, 2007, 58.

⁵⁶¹ BARTA János, *Sorsok és válságok: Kemény Zsigmond tragikus emberalakjai* = Uő, *A pálya végén*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 186–217, itt: 192–193.

⁵⁶² „Az egyén és a csoport bele van állítva ebben a szövevénybe a maga kibontakozási igényével, de nem valami statikus módon, hanem sodortatva küzdelemben, előrehaladásban, emelkedésben és bukásban.” BARTA, *Sorsok és válságok* = Uő, *A pálya végén*, i. m., 191.

5. Az elmélet performativitása

Ezen a ponton egy újabb érdekes összefüggésre szeretnénk rámutatni, mely képletesen szólva abban áll, hogy az esszéíró által a regény kedvéért az ajtón kidobott dráma/színház az ablakon tér vissza egy tágabb értelemben vett performativitás/teatralitás vonatkozásában. Hiszen éppen a Kemény esszéjében oly kitűnően ábrázolt „kettéhasadt jelölő” alapozza meg a színházi befogadást (a Hamletet játszó színész nem öli meg ténylegesen a Claudiuszt játszó színészt, csak eljátsszák mindezt...). Ez a teatralitás/performativitás mint a személyiség kifejezhetetlenségének allegóriája kulcsszerepet játszik már a *Gyulai Pál*ban, s később a *Ködképek*ben is, de ugyanúgy releváns például Deborah vagy épp a *Zord idő* – szélsőségesen idegen – törökség-képének megformálásában. A *Férj és nő* egész cselekménye az igaztalanul kimondott házassági eskü irodalmi motívumára épül, ami központi szerepet játszik az austini performativitáselmélet kidolgozásában is:

A gondolat klasszikus példája a *Hippolitosz*ban található, ahol is Hippolitosz azt mondja: »Csak nyelvem esküdött, eszem nem volt vele«, vagyis nyelvem megesküdött, de szívem (vagy eszem, vagy valami más a színfalak mögött) nem. Az „Ígérem, hogy...” tehát kötelez valamire – figyelmeztet lelki bilincseim hordozására.⁵⁶³

A *Férj és nő* lánykérési jelenete előtt a narrátortól értesülünk Kolostory Albert belső monológjáról („Különös és zavart eszmék forrottak Albert fejében, míg e monologot folytatá, – talán egész életében az elsőt, melyhez szinpadí máz nem vegyült, s mely köirati rövidsége mellett is vérenek minden csepjét lázadásba hozta”),⁵⁶⁴ miután kézhez kapta Tamás bátyja levelét, amelynek utóiratában az „áruló” testvér a saját korábbi szerelmével, Adállal kötendő házasságáról értesíti őt (más kérdés, hogy azelőtt „Ő csupa hiúságból okoskodta ki, hogy Adelbe szerelmes; ő képzelődése által tukmálá szívére a szenvedélyt...”⁵⁶⁵ Ezek után aligha lepődhetünk meg azon, hogy Albert az őszintétlen lánykérés közben is (amelynek elsődleges

⁵⁶³ John L. AUSTIN, *Tetten ért szavak*, ford. PLÉH Csaba, Akadémiai, Budapest, 1990, 35–36. Austin a szövegrészhez kapcsolódó lábjegyzetében az egész beszédaktus-elmélet szempontjából tanulságos korlátozással él (a lábjegyzet fordítását Fogarasi György megfontolásai és saját belátásaim alapján korrigálom): „Nem áll szándékomban kizárni az összes színpadon kívüli közreműködőt [*offstage performers*] – a világosítókat, az ügyelőt, vagy akár a sűgőt; csakis bizonyos túlbuzgó [*officious*] beugró színészeket utasítok el, akik megkettőznék a játékot.” (AUSTIN, *How to Do Things with Words*, szerk. J. O. Urmson – Marina Sbisa, Harvard University Press, Cambridge, 1975, 10). Az austini performatív beszédaktusok (pl. a keresztény házassági eskü) háttérül szolgáló konvenciók – melyek elvben lehetővé teszik a tisztán konstatív beszédaktusoktól való elhatárolásukat – ily módon maguk is afféle szuperperformatív alakzatokként lepleződnek le, amelyek rögzítéséhez újabb elméleti elhatárolás, közmegegyezés szükséges. A probléma részletesebb kifejtését lásd FOGARASI György, *Lámpaláz: Terrorizmus, Partizánharc, Teatralitás = Performatív fordulatok*, szerk. ANTAL Éva–KICSÁK Lóránt–SZÉPLAKY Gerda, EKF Líceum Kiadó, Eger, 2015, 173–198, itt: 176–177.

⁵⁶⁴ KEMÉNY, *Férj és nő*, I, i. m., 150.

⁵⁶⁵ *Uo.*, 43.

célja az, hogy a hős felszámolja a Tamás bátyjától való anyagi függőségét) végső soron egy színdarabot ad elő, így alapozva meg a regény tragikumát:

»Eliz!« mondá esengő hangon s lángoló hévvel, »Elizem! Én atyjától e perczen kértem meg az ön kezét... Válasza tagadó volt, – legalább önérzetemmel annak kellennem.« Kolostornak szikrázó, égető szemeire egy könnycsepp vonult; de ez és egész fölindulása nem gátlá, hogy feszült figyelemmel ne kíséresse a hatást, melyet meglepő nyilatkozata előidéz.⁵⁶⁶

A performativitás/teatralitás dimenziója különben az esszék szerint (is) az egész társadalom egész működésében tetten érhető. Az *Eszmék* elején például ilyen szempontból rögtön egy érdekes kitétel olvasható:

A régi jogviszonyok bukása a létező társadalmi rend alapjait is ingatagabbá tette. Az egész épületen repedések látszanak, s tartóssága iránt szívünkben kételyek fészkeltek. Mi azonban követ kő után feszítünk le, s rettegve az összeroskadástól, mozdítjuk elő azt. Kíváncsiak vagyunk szociális viszonyaink hibáinak kikeresésében, fűrgék nevetségessé tételében, majdnem oly mértékig, mint amennyi újságvágglyal fogadjuk az új társadalmi eszméket, és amennyi elmeéllel állunk készen azok kigúnyolására.⁵⁶⁷

Az *Élet és irodalom* című tanulmány 12. fejezetében, éppen a regény- és a drámapoétika összehasonlításának kontextusában, az esszéíró még explicitebben demonstrálja a társadalmi rend performativitásának (ma már közhelyszerű) tételét. Bár névleg amellett érvel, hogy „[a]z erkölcs alapeszméi, a bűn és erényről általánosabb fogalmak, majd minden korban s majd minden társadalomban ugyanazok”,⁵⁶⁸ a más kultúrkörből vett kivételek (amelyek tehát úgymond csak a szabályt hivatottak erősíteni) retorikailag olyan hatásosak, hogy már-már azt a látszatot keltik, mintha az erkölcsi alapeszmék általánossága kizárólag egy adott kultúrkör etnocentrikus nézőpontjából lenne empirikusan igazolható:

A hottentot, még a múlt században is fiui kötelességének tartotta vén apját agyonütni, – az ausztráliai szigeteken, midőn azok fölfedeztetek, a magasb rangú nőknek az illem szabályai megengedték a prostitutiót és a gyermekgyilkolást; volt idő, midőn a közérzetet nem sérté meg a monotheismus mellett sem, ha az atyák gyermekeiket az oltáron feláldozák, s most is teng Keletindia némely helyein egy vallásos szekta, mely az emberek megfojtása által erényt vél gyakorolni.⁵⁶⁹

Talán nem érdektelen itt megjegyezni, hogy Kemény Zsigmond az '50-es évek elején több egzotikus környezetben játszódó beszélfüzért írt, amelyben különböző kulturális-erkölcsi szokásokat szembesít egymással. A kegyvesztett török basa belenyugvással várja a halálos ítéletét a szultántól, míg az erdélyi nemes fellázad birtokaiért (*Két boldog*, 1852). Az amerikai indiánok vendégszeretetének része, hogy átengedik asszonyaikat a messzi földről érkezett látogatónak, míg az indiai szépség inkább rituális máglyahalált hal erénye látszatának a

⁵⁶⁶ *Uo.*, 172–173.

⁵⁶⁷ KEMÉNY, *Eszmék a regény és a dráma körül* = *Uő, Élet és irodalom, i. m.*, 192.

⁵⁶⁸ KEMÉNY Zsigmond, *Élet és irodalom*, Franklin Társulat, Budapest, 1883, 59.

⁵⁶⁹ *Uo.*, 60.

védelmében (*Poharazás alatt*, 1853). A saját kulturális közegen belül megélhető lehetőségeket járja körül a vélhetően E. T. A. Hoffmann nyomdokaiban járó *Alhikmet, a vén törpe* is 1853-ból, amelynek hőse fantáziavilág (a romantikus szerelem) helyett végül a nyárspolgári életet s a „papucskormányt” választja.⁵⁷⁰ E vonatkozásban azt is érdemes megjegyeznünk, hogy Kemény Zsigmond alkotói fordulatát a *romantikus iróniához való viszonyulása tekintetében* Szegedy-Maszák Mihály az 1853-as *Ködképek a kedély láthatárán* című regényhez köti. Kiemelhető az ironikus elbeszélő, Várhelyi nem éppen rokonszenves ábrázolása és az a romantikus személyiségkultuszt ironizáló jelenet, amelyben Jenő gróf – kvázi Isten pozíciójába helyezve magát – foghúzással akarja büntetni feleségét a tiltott gyümölcs (barack) letépéséért, ami nyilvánvalóan a bibliai bűnbeesés-történet parafrázisa.⁵⁷¹

Az erkölcsi alapeszmék eleve kétséges módon posztulált egyetemességét ráadásul – jegyzi meg Kemény az *Élet és irodalom* című tanulmányában – a „korhadt, az elaljasodott és enervált polgárisodás éveiben”, a „korrupciók korában” a „tág lelkiismereti határok” is fenyegetik, „bizonyos hanyagsággal az erény gyakorlatában, mely hanyagság aztán szofizmák és kétkedések, élet-maximák és tapasztalati szabályok fitogtatásával szépítetik.”⁵⁷² A saját tézisével szemben megfogalmazott ellenérvek (kivételek?) végül is olyan hatásosak, hogy az esszéíró maga is kénytelen elismerni:

Szóval: bizonyos határokig erkölcsi fogalmaink változnak, s a régibb erkölcsi fogalmakkal összekötött tetteket talányosakká, rejtélyesek-, kétséges becsűek-, sőt vétkesek- és nevelésessé is tehetik.⁵⁷³

Egyetemes erkölcsi eszmékben hinni eszerint már az esszéíró is csak úgy képes, ha közben nagyvonalúan eltekint az (intézményes rendben megtestesülő) társadalmi nézetek alapját képező performatív mozzanatoktól. (A forradalom, a kapkodás, az örület, a tudás- és szabálynélküliség Derrida jogértelmezésében nem mások, mint a törvényalkotás performatívumai, vagyis mindaz, amiről „el kell feledkeznünk”, hogy maximálisan lojális, jogkövető magatartást tanúsíthassunk, hogy feltétel nélkül bízunk az intézményi rendben).⁵⁷⁴

Történetileg nézve a kérdést Kemény Zsigmond a szabadságharc leverése után jelentős egzisztenciális kockázatot vállal, amikor a *Forradalom után* és a *Még egy szó a forradalom*

⁵⁷⁰ A Kemény-Hoffmann párhuzamra már BÉNYEI Péter (*A szerelem élete: A Kemény-elbeszélések világképe és poétikája* = KEMÉNY Zsigmond, *Kisregények és elbeszélések*, szerk. BÉNYEI Péter, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997, 269–272, itt: 269) és SZEGEDY-MASZÁK Mihály (*Kemény Zsigmond, i. m.*, 165) is felhívja a figyelmet.

⁵⁷¹ Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kemény Zsigmond, i. m.*, 142–163.

⁵⁷² KEMÉNY Zsigmond, *Élet és irodalom*, i. m., 60.

⁵⁷³ Uo., 62. Ez a sajátos hermeneutikai ambivalencia Barta János már idézett tanulmányában is megjelenik, aki egyrésztől elismeri a Kemény által hangoztatott kivételek kivételes meggyőzőerejét, másrészt azt hangsúlyozza: „mégiscsak a normatív élmény és az értéktudat megléte és megkövetelése a döntő.” BARTA János, *Sorsok és válságok* = Uő, *A pálya végén*, i. m., 194–195.

⁵⁷⁴ Jacques DERRIDA, *A törvény ereje: Az „autoritás misztikus alapja”*, 2. rész, ford. KICSÁK Lóránd, Vulgo 2005/3, 26–49. (A teljes könyv franciául: Uő, *Force de loi*. Paris, Galilée, 1994).

után című röpiratok megírásával kifejezésre juttatja, hogy nem hajlandó megfélekezni a kialakulóban lévő új jogrendszer „performatívumairól”, azokról a nem épp jelentéktelen fejleményekről, amelyek a nemzet politikai-jogi önértelmezésében súlyos törést okoztak. (Az 1849. április 14-ei Függetlenségi Nyilatkozat az egyik, a provizórium bevezetése a másik oldalról). Amint arra már Szegedy-Maszák Mihály is felhívta a figyelmet, intellektuális becsületességével Kemény azt kockáztatta, hogy a magyar közvélemény a szabadságharc elárulójának bélyegzi, az osztrák hatóságok viszont azt vethették a szemére, hogy a forradalom örököseként megkérdőjelezi a fennálló jogrendszer érvényességét.⁵⁷⁵ A legfelsőbb erkölcsi eszményekre való apellálás tehát a provizórium időszakában komoly társadalomlélektani jelentőséggel is bírhatott, ugyanakkor a társadalmi együttélés alapjainak radikális megkérdőjelezése minden bizonnyal a jelen eredményeit tekintve aránytalanul nagy véráldozatot követelő forradalom és szabadságharc traumatikus emlékét idézte.

A Kemény-esszék keletkezésétől számított másfél évszázad távlatából már kellő bizonyossággal megítélhető, hogy a szerző kulturális kordiagnózisa alapvetően helyes volt: a modern kort ábrázoló régi és új műformák hősei (Arany János eposzaiban épp úgy, mint Kemény regényeiben) ismeretelméletileg egyre ingatagabb talajon állnak, miközben a (könyv)kultúra egyre szélesedő piacán egymással is egyre élesebb versenyt folytatnak az olvasók kegyeiért. (George Steiner például szintén egy markáns világnézeti szemléletváltást érzékel a dráma és a regény poétikai-mediális funkcióváltásának háttérében, amely a transzcendens erőkre vetett hit és erkölcsi normák, illetve az e köré épülő hierarchikus világi hatalom megrendülésével hozható összefüggésbe).⁵⁷⁶

Ezek az eszmetörténeti fejlemények azonban – visszatekintve – nemcsak a regény, hanem a dráma oldaláról is kimutathatók: Schiller (*Don Carlos*, *Stuart Mária*), Goethe (*Faust*, *Torquato Tasso*), Kleist (*Homburg hercege*, *A heilbronni Katica*), Byron (*Marino Faliero*, *Sardanapalus*), Musset (*Lorenzaccio*) egyes darabjai is éppen a szubjektíváció, azaz a személyiség performatív létrejöttének ábrázolásával tűnnek ki a drámai hagyományból. Ebből a szempontból az is érdekes lehet, hogy a *metatheatre* idézett koncepcióját (részletesebben lásd az első fejezetben) Lionel Abel a modern regény prototípusának tekintett Don Quijotéra is kiterjeszti. Hasonló megfontolás indíthatja Hamvas Bélát arra a kijelentésre, hogy „Hamlet Don Quijote mellett a modern regény archetípusa” – velük kezdődik ugyanis a nyugati kultúra „elregényesedésének” (szubjektívizálódásának) máig beláthatatlan

⁵⁷⁵ Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az újraértelmezés kényszere: Kemény Zsigmond két röpirata a forradalomról*, Irodalomtörténet, 2000/1, 3–14.

⁵⁷⁶ „A tizenhetedik század végétől kezdve a közönség nem volt többé az a szerves közösség, melynek számára ezek az elképzelések és a képes beszéd hozzájuk kapcsolódó szokásai természetesek, illetve közvetlenül ismerősek lettek volna. (...) S a krónikákat már nem a drámai költők írják, hanem a regényírók.” STEINER, *A tragédia halála*, i. m., 179–180.

következményű folyamata Tristram Shandy-től Bovarynén és Miskin hercegen át Proustig és Joyce-ig.⁵⁷⁷

A Kemény Zsigmond esszéiben kimutatott alapvető összefüggés, miszerint a regény poétikája a történetileg korábbi drámapoétika háttérére íródik rá, alátámasztani látszik a médiatudomány ama paradigmáját is, miszerint a technológiai fejlődés során a régi médiumok gyakran új médiumokba ágyazódva tűnnek fel.⁵⁷⁸ A globalizáció korában még nehezebb hinnünk az egyetemes és objektív erkölcsi értékekben, a kultúra piacán zajló nyaktörő verseny és a mediális határátlépések intenzívebbé válása pedig talán még kézzelfoghatóbb és egyben problematikusabb, mint valaha. Kemény Zsigmond művészet- és társadalomkritikai éleslátását tehát e tekintetben is visszaigazolta az idő.

II. Két regény – a pálya elejéről és végéről

A fenti elméleti fejtegetések alapján belátható, hogy Kemény Zsigmond az alapszövegek (ideáltipikusan: a dráma) összetett megformálásában látja a regénypoétika fő technikai jellemzőjét, mely lehetőséget teremt az átmenetek (ti. egyik állapotból a másikba) ábrázolására, avagy (térdimenzióban kifejezve) a mélységdimenzió elmélyítésében. Ez az összetettség az első és az utolsó ránk maradt regényében érte el a legmagasabb fokot⁵⁷⁹ (ami nem jelenti automatikusan azt, hogy ezek lennének a „legjobb” regényei). Minthogy a jelen dolgozat terjedelme is korlátozott, logikusnak tűnik ezzel a két regénnyel foglalkoznunk részletesebben. Arra fókuszálva, hogy e szövevényes regénypoétikában kiként érvényesül, hogyan válik poétikai világszervező tényezővé a tragikum szempontrendszere, közkeletűen szólva: miért tartjuk Kemény Zsigmondot a kor egyik „legtragikusabb” szerzőjének?

⁵⁷⁷ HAMVAS Béla, *Regényelméleti fragmentum* [1948] = *Literatura*, 1985/3-4, 227–266.

⁵⁷⁸ Vö. Marshall McLuhan, *Understanding Media*, McGraw-Hill, London–New York–Toronto, 1964, 7–23. Kittler a romantikus regényt a külső színpadi hatás bensővé tételét szolgáló technikai médiumként írja le, ami ekképp kitűnően alkalmas a nyomdatechnika elterjedése nyomán megjelenő „magányos olvasó” erotikus fantáziáinak felkeltésére/levezetésére. KITTLER, *Optikai médiumok*, i. m., 105–122. Kittler a legtöbb példáját Schiller: *Der Geisterseher* (A halottidéző), valamint Hoffmann: *Az ördög bájitala* című regényeiből veszi.

⁵⁷⁹ „A Kemény szépirói pályafutását lezáró mű több szempontból is visszatérést jelent első nyomtatásban megjelent regényéhez.” SZEGEDY-MASZÁK, *Kemény Zsigmond*, i. m., 215.

1. A fejedelem arcképe – Kép és tragicitás a Gyulai Pál című regényében

Kemény Zsigmond első teljes egészében ránk maradt regénye, az 1847-ben megjelent *Gyulai Pál*⁵⁸⁰ minden bizonnyal a schlegeli regénypoétika legimpozánsabb megvalósulása a magyar irodalomban.⁵⁸¹ A műfajokat (história-, dráma-, vers-, levél- és naplóbetétek), nézőpontokat és idősíkokat, sőt olykor stiláris regisztereket váltogató regény a késő reneszánsz kori Erdélyben játszódik, nagyjából 1581 és 1613 között (a regény szövege által kijelölt két referenciális indexpont: Báthory Kristóf vajda temetése és Báthory Zsigmond fejedelem halála). A „jobbra hivatott”, ám először gyilkossá lett, majd egy udvari összeesküvés kapcsán ártatlanul kivégzett címszereplő tragikus sorsa csak az egyik (talán nem is a legemlékezetesebb) cselekményszála az erdélyi krónikákból ismert és/vagy elképzelt alakokat, reneszánsz vándorszínészeket, Habsburg és török kémeket felvonultató poétikus „vásári forgatagnak.” Megjegyzendő, hogy a *színjátszás* motívuma a regényben poétikusan összekapcsolódik az irodalmi mimézis technikájával, ami jellegzetes „színház a színházban” hatást kelt.⁵⁸²

A címszereplő Gyulai Pál bizonyos értelemben a prototípusa a Kemény későbbi regényeiben oly nagy karriert befutó hőstípusnak (Mikes János és Tarnóczy Sára tragikus kettősétől Laczkó Istvánon, Péchi Simonon és Deborán át Komjáti Elemérig), akinek a cselekedeteit az önbecsülés mint valamiféle *erkölcsi szubsztancia* és – ehhez ragaszkodva vagy éppen elveszítve – a megtisztító, megnemesítő szenvedés határozza meg.⁵⁸³ (Barta értékes tipológiája talán csak egy hőstípust nem részletez kimerítően: azokat az idealizált nőalakokat, akik nem a történelem alakításában játszott meghatározó szerepük vagy valamely

⁵⁸⁰ A tanulmányban szereplő irodalmi idézetek a regény első kiadásából származnak. KEMÉNY Zsigmond, *Gyulai Pál*, I–V, Pest, Hartleben, 1847. A forrásmegjelölésnél a római szám a kötetre, az arab szám az oldalra vonatkozik. A fejezet írása idején jelent meg a mű legújabb, kritikai igényű kiadása, amely az eredeti szöveghez való szélesebb hozzáférést tesz lehetővé = KEMÉNY Zsigmond, *Gyulai Pál*, szerk. DOBÁS Kata, Budapest, Napkút Kiadó, 2011.

⁵⁸¹ Vö. BARTA János, Bevezető tanulmány a *Gyulai Pál*hoz = KEMÉNY Zsigmond, *Gyulai Pál*, szerk. TÓTH Gyula, Szépirodalmi, Budapest, 1967, 77–89; NAGY Miklós, *Kemény Zsigmond*, Budapest, Gondolat, 1972, 43–53; SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kemény Zsigmond*, i. m., 86–90; Thomas COOPER, *Zsigmond Kemény's Gyulai Pál: Novel as Subversion of Form*, Journal of Hungarian Studies, 2002/05/16, Akadémiai, Budapest, 29–44.

⁵⁸² Legrészletesebben tárgyalja: Thomas COOPER, *Zsigmond Kemény's Gyulai Pál*, i. m., i. h.

⁵⁸³ „Az önbecsülés valósággal kulcsszó Kemény erkölcsi világában. Hőseinek nagy lelki válságaiban ismételtlen fölhangzik ez, mint valami bűvös ige. (...) Kemény emberalakjainak az a típusa, amelyet most tárgyalunk, mintegy magában hordja önmaga erkölcsi ideálját, és megérzi, ha való lényében, szerepében, tetteiben ez alá süllyed (...) ha ebből valamit föl kellett adnia olyan, mintha beszennyezné önmagát. Ebből az aspektusból már adva van egyfajta tragikum lehetősége: az önbecsülés elvesztése az erkölcsi szubsztancia elvesztését, a morális megsemmisülést is jelenti. (...) S ennek a tragikumtípusnak a tartalma, kietlen, súlyos kiváltsága: elviselni az elviselhetetlent: a hősöknek a szenvedés iskoláját kell végigjárniuk – s kiváltságuk éppen az, ahogy megnőnek, megerősödnek, megtisztulnak a szenvedésben.” BARTA, *Sorsok és válságok* = UŐ, *A pálya végén*, i. m., 196, 200.

vallásos eszmény rendíthetetlen képviselője, hanem a teljesen önátadó, tragikus kimenetelű *romantikus szerelem* révén tűnnek ki – Sophroniától Norbert Elizen át Bodó Kláráig).

Gyulai, a rendíthetetlen hűség már-már dialektikus ellenpárja a regényben Báthory Zsigmond, a korszakról szóló politikatörténeti narratívákban főszerepet játszó, egyszersmind az egész Kemény-univerzumban csaknem pár nélküli hőstípus (azt hiszem, a *Zord idő* Barnabás diákja áll a legközelebb hozzá). A fejedelem egy széteső jellemű, önnön szemléletében kimerülő, par excellence ironikus figura. Mint ilyen, önmagában is sokatmondó analógiát mutat a fent említett schlegeli regényteóriával, ez esetben pedig a romantika és a posztmodernitás közös irodalmi terében álló öntükröző technika (myse en abyme) lehetősége is felmerül. Másképpen szólva: Báthory Zsigmond a romantikus ironia/regény (a kettő a schlegeli horizonton lényegében ugyanaz!) szimbóluma a műben. Ám Báthory Zsigmond, a híres erdélyi fejedelem megformálása nézetem szerint nem pusztán a romantikus regénypoézis, hanem a történelem elmondhatóságának szimbóluma is a műben. (Ezen a ponton a *Gyulai Pál* szervesen kapcsolódik a Walter Scott és Józsika nyomdokaiban járó történelmi regény konstitutív problematikájához). Kemény a *Gyulai Pál*-ban a korszakról rendelkezésére álló történelmi anyagot (Barta János nyomán konkrétan Brutus János Mihály *Magyar Históriaját* említhetnénk)⁵⁸⁴ történelemfilozófiai és művészetelméleti reflexiókon átszűrve, a legkülönbözőbb társadalmi helyzetű szereplők szemszögéből láttatva tárja elénk, amivel végső soron a történelmi emlékezet igazságkritériumaira, a történelmi és személyes identifikációs mechanizmusok működésmódjára kérdez rá. Elbeszélhető-e a történelem egyáltalán? S ha nem, milyen következményekkel jár mindez a tragicitás szempontjából?

Az említett *Magyar történelmében* szerepel a regény egyik híres jelenete is, amelyben a címszereplő Gyulai Pál, a magas rangú udvaronc leleplezi le a későbbi erdélyi fejedelem, az akkor még csak kilencéves Báthory Zsigmond arcképét. A festményt Báthory István, a regnáló erdélyi fejedelem és lengyel király rendelte meg abból a célból, hogy ennek alapján tanulmányozhassa kijelölt utódját, akivel a személyes találkozás a földrajzi távolság miatt nem jöhetett létre (mivel az egyre betegebb uralkodó haláláig a lengyel udvarban tartózkodik). Ennek alapján mondja a haldokló király: „Erdélynek sem jóslak semmi szerencsét” (I, 16). Ez az anekdota később a Deák-párt körében (amelynek Kemény Zsigmond is tagja volt) állítólag nagy népszerűsége tett szert.⁵⁸⁵ Beöthy Zsolt, az akkori konzervatívok irodalmi pápája is idézi, mégpedig Kemény történelmi éleslátásának bizonyítékeként. Beöthy szerint

⁵⁸⁴ BRUTUS János Mihály *Magyar Históriaja (1490–1552)*, szerk. TOLDY Ferencz, NAGY Iván, Pest, Akadémia, 1863–1876. A forrásazonosításhoz lásd: BARTA, Bevezető tanulmány a *Gyulai Pál*-hoz = KEMÉNY Zsigmond, *Gyulai Pál*, i. m., 57–63.

⁵⁸⁵ BARTA, Bevezető tanulmány a *Gyulai Pál*-hoz = KEMÉNY Zsigmond, *Gyulai Pál*, i. m., 60.

„ugyanezzel az éles, csálhatatlan, a mélybe és a jövőbe látó szemmel nézi Kemény az egész emberi életnek gazdag képtárát”. Mindez ráadásul nemcsak a történeti fikció szintjén érvényesül, ahol Báthory Zsigmond „még nem ismeri magát; de Kemény már ismeri”, hanem Kemény saját korának a közéleti kérdéseiben is, amennyiben például „Széchenyi tragédiáját Kemény látta a tragikus peripeteia és katasztrófa bekövetkezése előtt.”⁵⁸⁶ Csakhogy Beöthy véleményében itt feltűnő poétikai reflektátlanság tükröződik. A Báthory Zsigmond vezette Erdély jövőjét nem Kemény Zsigmond, hanem a Báthory István nevű szereplő jósolja meg, ráadásul egy regénypoétikailag nagyon összetett jelenet keretében, amelyből – amint azt rögtön bizonyítani fogom – legalább ugyanennyi joggal a (történeti) közvetítés tragikus kudarca is kiolvasható. A *Gyulai Pál* (és később a *Zord idő*) mint *történelmi regény* kitüntetettséget véleményem szerint éppen az adja, hogy ezek prózapoétikája nem egyetlen uralkodó perspektívából ábrázolja a történelmet, hanem a különböző történelmi síkokat egymás viszonylatában (az idő einsteini fizikájának szakkifejezésével élve: inerciarendszerben) jeleníti meg, számos különböző értelmezési („történelemképző”) lehetőséget felmutatva.⁵⁸⁷

Véleményem szerint nagyrészt a német koraromantikus esztétika hatását tükrözi az arckép leleplezésének prózapoétikailag kulcsfontosságú jelene a regény elején, amelyben olyan motívumok szerepelnek, mint a lélek betűinek „átsugárzása” a vásznon, jelentékeny „hieroglifák” stb. Novalis 1799-es regényfragmentumában, *A szaiszi tanítványokban* van szó egy olyan csodálatos titkosírásról,⁵⁸⁸ amelyben a hangzó nyelv kulcsai sejthetők, és amely így végső soron a romantikus „ösnylv” egy képi médiumra átültetett változatának tekinthető.⁵⁸⁹ (Máshol: „Die erste Kunst ist Hieroglyphistik”).⁵⁹⁰ Hasonló igénnyel lép fel a 19. század népszerű „tudománya”, a fiziognómia is, mely tapasztalati úton arctipológiai megfigyeléseket rendel a különböző viselkedésformákhoz. A fiziognómia a romantikus irodalmi hagyományban az arcleírás (a hős „életvilágának” reprezentatív elemeit egybefoglaló prozopopeia) paradigmikus módszerévé vált. A 19. századi irodalmi hagyományban Balzac,

⁵⁸⁶ BEÖTHY Zsolt, *Kemény, a regényíró* [1914] = Uő, *Munkái: Irodalmi tanulmányok*, Franklin Társulat, Budapest, é. n., 164–167.

⁵⁸⁷ Vö. HITES Sándor, *Prognózis és anakronizmus: A Zord idő mint politikai példázat* = Uő, *A múltnak kútja*, József Attila Kör–Ulpius-ház, Budapest, 2004, 25–102.

⁵⁸⁸ NOVALIS (Friedrich von Hardenberg), *Die Lehrlinge zu Sais* = Uő, *Werke*, hrg. Gerhard SCHULZ, München, C. H. Beck, 1969, 95–128, itt: 95.

⁵⁸⁹ A kérdéskör átfogó elemzését lásd: OROSZ Magdolna, *A nyelv elégtelensége: Képleírás a német romantikában*, Jelenkor 2004/7–8, 765–779.

⁵⁹⁰ NOVALIS (Friedrich von Hardenberg), *Fragmente und Studien: 1797–1798* = Uő, *Werke, i. m.*, 375–413, itt: 392.

Gogol, Poe, Dickens, Hardy és Oscar Wilde egyaránt használták ezt az eljárást.⁵⁹¹ Ám Kemény regénye ahelyett, hogy szolgálai módon követné ezeket az irodalmi mintákat, bonyolult hermeneutikai játékba bocsátkozik. Ez már az arcképjelenetet felvezető művészettörténeti polémiából is érezhető, ahol a 16. századi reneszánsz festészet és a 19. századi dagerrotípia ábrázoló eljárásait veti össze a narrátor.⁵⁹² Példaként egy olyan képleírás (ekphrasis) is olvasható,⁵⁹³ mely vélhetően fiktív utalás a Diana és Actaeon mítosz valamely (esetleg több különböző) festői feldolgozására.⁵⁹⁴ A narrátor költői kérdésbe burkolt véleménye az, hogy egy művészi arckép jobban visszaadja a modell autentikus személyiségét, mint a saját mechanikusan leképezett fényképe.

A gyermek Zsigmond arcképének bemutatása közben Gyulai először maga is elismerően nyilatkozik a művész teljesítményéről („Mind a jellemfelfogás, mind a kivitel felöltő hivatást tanúsít...” – I., 12.), talán csak azért, hogy a mogorva uralkodó kedvében járjon. A származására oly büszke király azonban a képen felismeri, hogy unokaöccse az alacsonyabb származású édesanyja vonásait örökölte. Ebben a kontextusban hangzik el a baljóslatú kifakadás:

Én már gyöngé vagyok, agg vagyok... és az ő képe – ekkor megcsóválta fejét – nekem nem tetszik. Öcsém Gyulai! nekem nem tetszik. (...) Erdélynek sem jóslak semmi szerencsét.” (I., 16.)

A fejedelmi jóslat hatására Gyulai, aki a rendíthetetlen hűség udvaronci eszményképét testesíti meg a műben, gyorsan felülírja a saját korábbi véleményét a bemutatott arckép kiválóságáról. Az eredmény egy meglehetősen szövevényes érvelés, mely feltűnő diszkrepanciája révén implicit, tudattalan tényezőket is az olvasás terébe enged:

– Felséges uram! felelt nemes hévvel Gyulai. A művész’ keze az utánzaskor is teremt. Egy hajszállal közelebb talál ejteni két vonalt, és a megváltozott távolságból fölmerül a bűn. Alig emel inkább ki valami redőt, s már alája suhan az ármány. Ecsetje sápadtabb talál lenni az élet’ színénél csupán egy árnyal...s imé, a festett vászonra a sötét

⁵⁹¹ Erről bővebben: Roy PORTER, *Marginalized Practices = The Cambridge History of Science*, ed. Roy PORTER, IV, Cambridge UP, 2003, 485–508, itt: 495–497. *The Faces of Physiognomy: Interdisciplinary Approaches to Johann Caspar Lavater*, ed. Ellis SHOOKMAN, Columbia, Camden House, 1993.

⁵⁹² A történeti korok, kultúrák közötti tolmács narrátori (vagy fiktív kiadói) szerepkörét Walter Scott regényei hozták divatba, Kemény Zsigmond tehát ezt az irodalmi mintát is követhette. Vö. BÉNYEI Péter, *A történelem és a tragikum vonásában*, i. m., 324–326. HITES Sándor, *Sir Walter Scott és az Ivanhoe magyar fordítói* = Uő, *A múltnak kútja*, i. m., 143–167.

⁵⁹³ „A’ fél-eszményítés’ elvéből következett, hogy példa’ okáért ama patricziusnő, ki elpirult, ha egy lovag’ tekintete az alabástrom-vállakra tévedt, de férfi cselédei előtt – mint a’ szűz Diana a vadász-ebek mellől – meztelen lépett fördőbe, mert azokat magához hasonló lényeknek nem tekintette, sokkal több gőgöt árukt el a vásznon, mint azon lehangoló órák alatt, midőn a művésznek ült. S nem rejlett-é e modorban magasabb élethűség, mint a fukar utánzás’ szűkkeblűségében? Az erdélyi fejedelem’ képe bálmulásig tökéletes volt: de a főnebbi értelemben.” (I., 7.)

⁵⁹⁴ Tizianónak, akit Kemény e regénye mellett *A szív örvényeiben* is megidéz (mégpedig fontos regénypoétikai funkcióban), történetesen van egy ilyen témájú képe; ott azonban csak egy kutya és női cselédek szerepelnek. Vö. BÉNYEI Péter, *A szerelem élete: A Kemény-elbeszélések világképe és poétikája* = KEMÉNY Zsigmond, *Kisregények és elbeszélések*, i. m., 262–266.

szándékok' egész raja költözik. Ennélfogva az utolsó fénymáz, melly egy képet bevégez és kitisztít, nem holt és hazug anyagok által készül, de szívében terem és szemünkön át sugárzik a műre...ez a rokonszenv. Aztán, felséges uram! Az arcfestést régi mondák szerint a szerelmes pástrolány találta föl, és az ó-századokban többnyire a kegyelet használta a máglyasír és a hamvedények körül. Úgy látszik tehát, hogy ő célja inkább a szívet kielégíteni, mint kutató eszünk' bírálatának valamely jellem felől vádaskodó adatokat szolgáltatni. (...) E képen sok hiba van. (...) Mindenütt ferdítés s kontárkodás mutatkozhatik. Én nem tudom hol? melly helyen? minő vegyülettel? Eszemet megbabonázta az olasz, szememre fátyolt vont. E kép rossz, bizonyosan rossz: mert felségednek Zsigmond nem tetszik. De – ki tagadhatná? – rajta mégis van, kell hogy legyen vonal, melly szeplőtlenül másoltaték és megszólalásig hű. Nem merem mondani: mellyik?, s nem tudok választani. Mert a kijelöltet felséged baljóslatának tarthatná. Azonban az arczösmeret nem tudomány, tapogatózás is alig; (...) a természet ravaszabbul készíti rejtélyeit, mint az ember, és az arcz soha sem fog többet nyújtani, mint tévesztő adatokat a sejtés' számára. A lélek' betűi a tettek, s nem a vonalak.” (I., 16–18.)

Gyulai idézett monológja alapján az alábbi mediális folyamat rekonstruálható: a „lélek betűi” egy sor anyagi médium közvetítésével válnak csak olvashatóvá: „átsugároznak” a szemén és arcon át egy vászonra vagy papír(usz)ra, majd onnét a befogadó szemein át annak lelkébe. A mediációs folyamat bármelyik állomásán eltorzulhat az eredeti, hiteles információ. Először: az elsődleges médium, az arc a természet rendkívül bonyolult alkotása („De a természet ravaszabbul készíti rejtélyeit, mint az ember, és az arcz soha sem fog többet nyújtani, mint tévesztő adatokat a sejtés' számára”). Másodszor: a másodlagos médium, az arckép egy művész alkotása, aki szertelen fantáziája miatt hajlamos megmásítani a természet alkotásait („A művész' keze az utánzáskor is teremt”). Harmadszor: a művész és a befogadó a „vonásokat” (amelyek tehát a lélek betűinek a reprezentációi) a saját elfogultsága alapján olvassa („Ennélfogva az utolsó fénymáz, melly egy képet bevégez és kitisztít, nem holt és hazug anyagok által készül, de szívében terem és szemünkön át sugárzik a műre...ez a rokonszenv”). A portré díszes kerete kapcsán Gyulai azt is megjegyzi, hogy rajta „a drága anyagok versenyeznek a feldolgozás' ügyességével, és általa legyőzetnek...” (I., 12.) Nagyszabású monológját a művészet diadalmas *szelleméről*, amely a legbecsesebb anyagot is az uralma alá hajtja, egy meglehetősen banális *testi ok*, a királynak a köszvény miatti feljajdulása szakítja félbe. Amikor Gyulai erre „színtelen részvétellel” rátekint, a király mentegetőzni kényszerül: „Semmi, szól a király szégyelve, hogy az anyag' zsarnoksága erőt kezd venni szellemén...” (I., 13.) Íme, a *szellem* és az *anyag* hermeneutikai játéka, amely a *nyelv médiumában* nyilvánul meg.

A szerelmes pástrolányra történő utalás minden bizonnyal „a korinthuszi lány” Plinius által a *Historia Naturalis*ában megörökített mítoszát idézi fel, amely a festészet eredetét jeleníti meg az antik gondolkodásban. A történet szerint a halálosan szerelmes pástrolány a háborúba induló kedves falra vetülő árnyékát rajzolja körbe, amely rajz később,

minthogy a fiú sosem tér vissza, időről időre meglevenedik, és pótolni tudja az eltűnt szerető fizikai jelenlétét. Ez a teória különben még ma is meglepően korszerű. Hans Belting nézete szerint például a képek antropológiai funkciója abban az elemi emberi vágyban (és a hozzá kapcsolódó félelemben) gyökerezik, amely már a neolit kultúrákban is a holtak képek segítségével történő meglevenítésének változatos gyakorlatait hívta életre. Ilyen például az a Kr. e. 7. évezredből származó rituális tárgy, amely egy koponyát „öltöztet fel” emberi arccá agyag-bőr és kagyló-szemek felhasználásával,⁵⁹⁵ vagy éppen a templomi donátorok és halott családfők képeinek ábrázolásai, amelyekből a polgári arcképek származnak.⁵⁹⁶ A képek tehát bizonyos értelemben mindig is a távollévők/holtak nyomai az emberi kultúra történetében, s mint ilyen, eredendően kultikus tárgyak („az ó-századokban többnyire a kegyelet használta a máglyasír és a hamvedények körül” – mondja erről Gyulai). Az arcképfestészet kisajátítás útján, a humanista mozgalom hatására válhatott csak egy új individuális személyiségfilozófia reprezentatív médiumává, ekként jelenik meg az erdélyi reneszánsz kort ábrázoló *Gyulai Pál*ban is. Az arcképek kultikus funkciójának (a távollévők jelenvalóvá tételében játszott szerepük) felidézése mellett Gyulai végső soron az *erkölcsi ész* hatálya alá helyezi a képek *jelentésének* a megítélését. Érvelése mintha arra futna ki, hogy a vizuális reprezentációk révén születő „első benyomások” mindig alá kell vetni az ember személyiségét tágabb összefüggésben vizsgáló (erkölcsi jellegű) vizsgálódásnak. Azt, hogy még ez sem lehet a helyes ítéletalkotás biztos receptje, mellesleg épp Gyulai szomorú példája igazolja, aki a legjobb szándéka ellenére is gyilkossá válik. Ezzel kapcsolatban érdemes megfigyelni, hogy a hős idézett monológja is bővelkedik olyan erősen erkölcsi színezetű kifejezésekben, mint a „bűn”, „ármány”, „sötét szándékok”, amelyek máskülönben épp Zsigmond leendő udvarának ismertetőjegyei.

Bár később kiderül, hogy a rátarti király már első ránézésre helytálló véleményt formált Zsigmond veszélyes jelleméről,⁵⁹⁷ ez nem valamiféle transzcendens intuíció eredménye, mint a megidézett német romantikusoknál. A király a *testi jelekből* olvas, abból von le tapasztalati alapon álló következtetéseket (akár a fiziognómusok),⁵⁹⁸ hogy a herceg az

⁵⁹⁵ Hans BELTING, *Kép, médium, test: Az ikonológia új megközelítésben*, ford. MATUSKA Ágnes, Filológiai Közöny 2005/1–2, 24–41, itt: 29.

⁵⁹⁶ Hans BELTING, *Kép-antropológia*, ford. KELEMEN Pál, Budapest, Kijarat, 2003, 133–163.

⁵⁹⁷ Báthory igazát, melyet a történeti háttérnarratívák és a regénybeli történet kifejlődése is igazolni látszik, hangsúlyozza többször is Bence Erika tanulmánya. A szerző az írás végén – Szegedy-Maszák Mihály nyomán – árnyalja ezt a kissé egyoldalú képet azzal, hogy különbséget tesz a műalkotás pragmatikai (ezt képviselné Báthory) és esztétikai (ezt Gyulai) felfogása között, amelyek Kemény regényében összefonódó, bonyolult hálózattá szerveződnek. Vö. BENCE Erika, *Báthori Zsigmond arcképe: Festmény és esszé Kemény Zsigmond Gyulai Pál című regényében*, Híd, 2007/5, 67–73.

⁵⁹⁸ A fiziognómia és a *Gyulai Pál* összefüggéseiről – a *Wilhelm Meister tanulóéveit* is megidézve – érdekes és alapos tanulmányt közöl: Vö. KUCSERKA Zsófia, *Az arc: a jellem tükré: Fiziognómiai szemlélet Kemény Zsigmond Gyulai Pál című regényében*, Holmi, 2012/10, 1219–1236. Bár ennek alapvetésével (a keményi

alacsonyabb származású édesanyja vonásait örökölte. Ez is mutatja, hogy az arcképjelenet csak a regény tágabb kontextusát (az ebben ábrázolt összetett esztétikai és erkölcsi problematikát) figyelembe véve értelmezhető adekvát módon. A hűséges udvaronc célja az, hogy megnyugtassa királyát (és persze önmagát) a kijelölt utód rátermettsége felől – ami egyszersmind a feudális rend és a békeesség záloga.

Minden bizonnyal az sem véletlen, hogy már a regény nyitányát adó látványos temetési jelenetben is Gyulaira hárul a vazallusi hűség és a feudális folytonosság egyik legerőteljesebb szimbolikus kifejezése: ő töri ketté az elhunyt vajda lándzsáját a katedrális falán. A jelenetben szereplő erőteljes szimbólumok – a családi címerpajzsból kovácsolt s a négy égtáj felé néző keresztek, a gyászlobogó, mely egyik oldalán a családi címer csontváz általi letaposását, a túloldalon pedig a dicsőséges feltámadást ábrázolja, stb. – szintén a feudális rend szilárdságát hivatottak érzékeltetni: a vajda fia, Zsigmond is ott ül már az egyház és a lengyel nemesség képviselőivel a ravatal körül.

E meglehetősen összetett, de véleményem szerint a továbbiak megértéséhez nélkülözhetetlen regénypoétikai összefüggések bemutatása után vizsgáljuk meg közelebbről Báthory Zsigmond alakját a műben, akit a *romantikus irónia regénybeli szimbólumának* tartok, és a *sikertelen identifikáció tragikus formáját* kapcsolom hozzá. Zsigmond fejedelem fő jellemzője egy olyan narcisztikus és – következésképp – színpadias irónia, amely az önazonosság hiányából fakad. E veszélyes és kiszámíthatatlan személyiség „lényege” – paradox módon – az *integratív középpont hiánya*, ami az arcképjelenet után fokozatosan bontakozik ki az egyes szereplők, és ezzel párhuzamosan a narrátor nézőpontjából a *Nero-motívum* körül. Ezt először Sophronia, a dél-európai kalandorokból (vagy üldözöttekből) álló színtársulat öregedő primadonnája mondja ki a regényben, szavait a társulat direktorához intézve, akivel különben kacér (majd később őszintére forduló) szerelmi játékot játszik:

Mert lássa ön, édes Genga, a fejedelem minden három hónapban legalább egyszer lázat kap, olyat, mit nem rendes orvosa, de a jezsuita gyógyít. Ilyenkor őfensége, képzelni méltóztatik, mint Néró, hogy benne nagy muzsikusa hal el a világnak, ki Európát nyirettyűje szerint táncoltathatta volna. Ilyenkor ő nem szeret, nem kéjeleg – országot. A hivatalos leveleket saját kezével írja, maga köti meg vörös selyemmel, pecsétli le a három sárkányfoggal, s nyújtja át az udvari postának, mert a közvéleménnyel el akarná hitetni, hogy ő, kit – mint állítja – Boldizsár okvetlenül meg fog buktatni, utolsó izomig kormányzás végett gyúratott emberré, és oly anyagból, melyből – mint némely mocsáros földből a nafta – csepeg a népboldogítás. (I., 201–202.)

személyiségfelfogás újszerűsége a korabeli magyar nyelvű irodalomban) magam is egyetértek, a fiziognómia retorikai és hermeneutikai aspektusának megkülönböztetése még további árnyalásra szorul. Hasonlóan fontos annak tisztázása, hogy a XVIII. század során milyen antropológiai felfogást „váltott le” a személyiség romantikus kultusza, és hogy érzékelték ezt a kortársak? Ezzel kapcsolatban lásd: VADERNA Gábor, *Élet és irodalom*, i. m., 11–31.

Később a regény narrátora is – Freud előtt közel fél évszázaddal figyelemre méltó pszichológiai éleslátásról téve tanúbizonyságot – így nyilatkozik a fejedelem jelleméről:

Vajjon nem uralkodik-e Zsigmond ő fenségén a monomania’ azon neme, mely kaczerkodás a hatásszomjjal a becsvágy’ sivár és következetes erélye nélkül, azon monómánia, minél fogva addig törekszik vallaki a közönséget bizontalanságban tartani jelleme iránt, addig adja ki történetes nyilatkozatait számításoknak, addig vegyít legtermészetesebb érzések közé mesterkéltet, míg utoljára énje saját maga előtt megfejthetetlen talánnyá válik? Mert a kierőszakott ellentétek miatt, megtágnak s lassankét szétszakadnak a finom kötelékek, melyek egy illy ember eszméit világnézetéhez, eltökélléseit elveihez, vágyait hajlamaihoz, érzéseit érzületéhez csatolták; elbádjad a lélek’ tulajdonainak központhoz nehézkedése, megszűnik a szellemvilág’ öszhangja, és a tomboló zürzavar fölött uralkodni kezd az önmaga iránt kétségbe esett jellemnek azon őrzőgő erélye, mely végletre rohan, a változatosság sivár’ kéjében keresvén kárpótlást örökre elvesztett nyugalmaért. (II., 90–91.)

Zsigmond e két legfontosabb „tulajdonsága”, iróniája és szorongása fejeződik ki abban a jelenetben is, amikor a fejedelem ópiumot pipázgatva Sophroniához beszél, akit (szavai alapján legalábbis úgy tűnik) hűtlen szeretőjének tart, és épp száműzni készül.

Szép Sofronia – mondá a fejedelem szívélyesen –, én a bohócot a költők és eredeti eszméket hajhászó emberek tönkre juttatására akarom tartani. Mit képzel ön, szende leánya, ha ezt a füstölő szert, melyet számban tartok, s mely jobban üzi a gondokat, mint a tömény az ördögöt, hű népem meg fogja szerzeni, mennyivel szaporodik a fullánkös ötletek’ s elmés megjegyzések’ máris igen nagy nyalába? (II., 158.)

Amellett, hogy a bohóc metaforája itt akár Schlegel „transzcendens buffonéria”-ként való híres iróniameghatározására is utalhat,⁵⁹⁹ a regényben (a narrátortól vagy más elbeszélőtől) több olyan részletről értesülünk, mely lélektanilag is motiválja Zsigmond ironikus, gyenge jellemét. Említhetnénk például azt a – szintén Brutus János históriájából átemelt – részletet, hogy a gyermekfejedelmet „nevelői minden kivégzéskor a vérpadhoz vitték” (II., 90), a narrátor szerint abból a megfontolásból, hogy idejekorán elsajátíthassa az uralkodáshoz szükséges szigort. Az első kötet VI. fejezetében pedig egy János Zsigmond által berendezett titkos szobáról olvashatunk (ő volt Erdély utolsó fejedelme a Báthoryiak uralomra jutása előtt), amelynek falait festmények díszítik. A narrátor elmondja, hogy ezeken a képeken minden nőalaknak (tekintet nélkül arra, hogy milyen népfajhoz tartoznak) hosszú, egyenes, szőke haja van, akárcsak János Zsigmond édesanyjának, Izabella királynénak; és minden férfialaknak hosszúkás arca, széles álla, tar homloka és bozontos szemöldöke, akárcsak Martinuzzi

⁵⁹⁹ „Egyedül a költészet emelkedhet erről az oldalról is a filozófia magasáig, és alapját nem a retorikához hasonló ironikus passzusok képezik. Vannak régi és modern költemények, amelyek véges-végig s egészükben is az irónia isteni lehetőségét lélegzik. Valóban transzcendentális buffonéria él bennük. Belsőleg, a hangulatban, mely mindenben átlát, és mindenben feltételesen végtelenül tülekedik, túl saját művészetén, erényén vagy zsenialitásán is: külsőleg, a szokott módon jó itáliai *buffo* mimikus modorának formájában” Friedrich SCHLEGEL, *Kritikai töredékek* = Uő, *Válogatott esztétikai írások*, szerk. ZOLTAI Dénes, Gondolat, Budapest, 1980, 213–236, itt: 220.

Györgynek, a királynő legfőbb politikai riválisának, aki állandó jelenlétével a gyermekfejedelem János Zsigmond életére is nagy hatással volt. Továbbá van még egy titokzatos figura is a képeken, akinek modellje a narrátor (mint a képek szemlélője és a történelmi források kutatója) számára sem azonosítható egyértelműen („Ki volt ezen sivár bűnök’ mintája? Kérdésünkre nem felelnek kronikáink és a levéltárak.” – I., 97–98). Regénypoétikai zárványról lenne szó? Kemény Zsigmond túlságosan tudatos író ehhez, így sokkal valószínűbb, hogy ez is a hermeneutikai játék része. Bár nehéz pontosan megállapítani, hogyan kapcsolódik ez a különös részlet a regénypoétika más szintjeihez, az elég nyilvánvaló, hogy mind tematikájában, mind stílusában az idézett arcképjelenet iterációjáról van szó. A figyelmes, és Erdély történelmében valamennyire jártas olvasó könnyen találhat kapcsolódási pontokat a két – különböző dinasztiához tartozó – erdélyi fejedelem sorsában. A János Zsigmond által berendezett szoba immár Báthory Zsigmond palotájának a része. A titkos tanácsülés, amely végül úgy foglal állást, hogy Zsigmond (a regnáló fejedelem) és Boldizsár öccse (a potenciális trónkövetelő) konfliktusában a népszerűbb fél mellé fog állni, szintén ebben a titkos teremben játszódik. A képeken látható titokzatos figura a narrátor szerint talán egy lehetséges trónkövetelő. A fenti premisszák logikai láncolata arra a végkövetkeztetésre vezet, hogy a titkos terem – az összetett regénypoétika egy síkján – Zsigmond lelkének a szimbóluma, aki néhai elődjéhez hasonlóan retteg egy esetleges trónkövetelő fellépésétől. Talán éppen ez az állandó rettegés lehet az egyik kulcs a zsarnok fejedelem személyiségének alaposabb megértéséhez is. Ha viszont a titkos szoba festményein látható ismeretlen alak és a regény elején szereplő fiktív arckép (a kilencéves Zsigmond arcképe) között állítunk párhuzamot, olyan értelmezés is felvethető, hogy a fejedelem végső soron önmagától fél...

Kemény Zsigmond dán kortársa, a filozófus Kierkegaard meghatározásával élve (aki a *Vagy-vagy* második részében maga is foglalkozik Nero császár alakjával)⁶⁰⁰ azt is mondhatnánk, hogy Zsigmond fejedelem énje az esztétikai stádiumban jár: egy jellegzetesen morál előtti vagy morálon kívüli viszony fűzi őt saját magához és – következésképp – másokhoz. Kemény narrátorának leírásaiból a személyiség központnélkülisége, az erkölcsi kötelek hiánya tűnik ki élesen, Sophronia jellemzéséből pedig az, hogy a fejedelem időről időre *kétségbeesik*, azaz személyiségének alaphangoltsága a (megint csak kierkegaard-i értelemben vett) *szorongás*. A kétségbeesésben/szorongásban való kitartás hősiessége Kierkegaard értelmezése szerint éppen az esztétikai stádiumból (a „halálos betegség”-ből) kivezető út, ez alapozza meg ugyanis a személyiség mélyebb viszonyát Istennel.⁶⁰¹ Kierkegaard szerint Nero – ahogy Kemény regényében Zsigmond fejedelem is – gyengének

⁶⁰⁰ KIERKEGAARD, *Vagy-vagy*, ford. DANI Tivadar, Gondolat, Budapest, 1978, 800 skk.

⁶⁰¹ KIERKEGAARD, *A halálos betegség*, ford. RÁCZ Péter, Gönczöl, Budapest, 1993, különösen: 80 skk.

bizonyul erre a „próbatétel”-re: mindkettő asszonyok elcsábításával és különböző válogatott gatzettekkel (aminek szimbóluma Nero császár esetében kétségkívül Róma felgyújtása egy dal kedvéért) próbál elmenekülni az önmagával való szembenézés – egy stabilabb, „mélyebb” én kialakításának morális igénye – elől. Kierkegaard és Kemény – vélhetően a *De vita caesarum*on mint közös háttérszövegen alapuló – Nero-olvasata különben abban is feltűnő hasonlóságot mutat, hogy a zsarnok iróniáját részben tudattalan tényezőkkel (a kierkegaard-i „árnyképek” és a Kemény Zsigmond-i „ködképek”) motiválják. Részben (vagy nagyrészt) ezek az összefüggések vezetnek el a regénypoétikában a kitűnően ábrázolt *tragikus konstellációkhoz*, végső soron a nagyrészt ártatlan Gyulai Pál és Báthory Boldizsár kivégzéséhez.

Hátravan még annak részletesebb indoklása, hogyan kapcsolódik mindez a történelmi közvetítés (kudarcainak) tágabb kérdésköréhez, ami egyszersmind a tragikus történelemfilozófiák alapja. Zsigmond egyik általunk is idézett közvetlen jellemrajzát („Vajjon nem uralkodik-e Zsigmond ő fenségén a monomania’ azon neme...”)⁶⁰² a narrátor egy érdekes eszmefuttatása vezeti fel, amely ezúttal Zsigmond mellképéhez kapcsolódik (ez valószínűleg nem fikatív, több ilyen kép is fennmaradt), amit a narrátor állítása szerint nagyon figyelmesen tanulmányozott:

Sokan keresték s találták is föl ez ifjúnak – kiben olvasóim már bizonyosan Zsigmond fejedelmet gyanítják – vonalain azon rémítő jeleket, melyekről tüstént ráismerhetni a szörnyre, a zsarnokra, a vérszomjasra, az erdélyi Néróra. Én mellképét nagy figyelemmel vizsgáltam, s most is legparányibb részletekig visszaemlékezésem előtt lebeg, de kénytelen vagyok őszintén megvallani, hogy hasonló eredményre nem juthattam. Történhetett, hogy jelleme felőli nézeteim hályogozták be szememet. (I., 86.)

Látható, hogy Zsigmond fejedelemnek az erdélyi hagyományban élő képe – amit a szájról szájra terjedő történetek mellett a történelmiírók „véstek” a kollektív emlékezetbe – a regényben a narrátor hermeneutikai erőfeszítései révén bontakozik ki (egyszersmind íródik újra), aminek része a romantikus értelemben vett képmeditáció is (vö. pl. Wackenroder: *Egy művészetrajongó szerzetes szívbéli vallomásai* – 1797).⁶⁰² A narrátor, illetve a romantikus regényíró e sokrétű hermeneutikai erőfeszítés révén formál magának jogot arra, hogy mindinkább eltávolodjék a historikusok szentesítette Zsigmond-képtől („az erdélyi Nero”). A narrátor szólamában ugyanakkor az a par excellence recepcióesztétikai szempont is megjelenik, hogy ez az eltávolító és disszemináló poétikai művelet (közkeletűen szólva irónia) végső soron az olvasás terében bontakozik ki:

⁶⁰² A képmeditáció intuitív módon kapcsol bennünket az ábrázolt égi világhoz. A szemlélődésben megtisztult szív a belső szemlélet számára adekvátabb módon idézi fel a dolgok valódi képét, mint a hivatásos műkritikusok. Wilhelm Heinrich WACKENRODER, *Egy művészetrajongó szerzetes szívbéli vallomásai*, ford. KELEMEN Pál, Jelenkor, 2004/7–8, 780–792. [3., 6., 7. fejezet fordítása].

Csodálatos!: a kronika' holt anyagai életműves erőkkkel szövetkeznek, a kiszáradt adatok testet öltenek, s a nyomtatott könyv' minden sorai – mint mesék' országában a fák és kövek – nyilatkozni kezdenek. (...) A múlt idők' följegyzett viszonyait – mint egy kiásott csonka szobort a művész keze – kiegészíti az élénk képzelődés. (I, 91)

A regény így voltaképpen egy olyan struktúraként működik, mely segít felvázolni a magyar (erdélyi) történelem e jeles személyiségének különböző értelmezési lehetőségeit, az alternatív Zsigmond-képek mintázatait. Mindazonáltal a lehetőségek közti szabad választásra épülő *ironikus prózapoétikának* meglátásom szerint határt szab a regény *tragikus mélystruktúrája*, amely az eleve elrendelés „esztétikai teológiája” köré szerveződik. Az egész regényen végigvonuló „szabad akarat” versus „eleve elrendelés” morálteológiai problematika erre az eldöntetlenségre is vonatkoztatható: vajon a stabil személyiség hiánya az erkölcsi restség vagy bizonyos természeti-társadalmi meghatározottságok eredője? Az „eleve elrendelés” poétikai síkon úgy is értelmezhető, hogy bár a regény felvázolja a történeti dokumentumokban (szövegekben, képekben stb.) rejlő, széttartó értelmezési lehetőségeket, a regény mégsem kérdőjelezi meg radikálisan a hagyományos értelmezési kereteket, inkább csak „kiszínezi” azokat. A fejedelem „igazi arca” – az idézet arcképjelenetben, illetve a *jóslás* retorikai alakzatában⁶⁰³ – már a regény elején „felvillan”, s a cselekmény előrehaladtával egyre inkább az „erdélyi Nero” képéhez kezd hasonlítani, az arckép kitölti a (már eleve neki rendelt) keretet. Aligha véletlen például, hogy „Zsigmond fejedelem' leghűbb kegyencze Svetont forgatja” (I/90) éjszakánként akinek a kontextus alapján a már említett *De vita caesarum* című könyvéről lehet szó), miközben a saját helyzetét a Senecához hasonlítja!⁶⁰⁴

Száz ajak mozog alig hallható neszzsel, mindenik egy eszme által menti magát, mindenik a sors' zsarnok törvényeiről szól, mellyek midőn a viszonyok' hatalmánál fogva megszüntetik akaratszabadságunkat, eltörlik a tulajdonítást és bünsúlyt. Gyulai boszankodással dobta el a latin történetírót s meg nem fogható e hangulatot. Bírálat alá vevé egész multját és nem lelt egy tényt, melly őt illy bűnök' mentegetésére az önérdek ámitó hangja által fölszólíthatta volna. S még is úgy rémlék, mintha csak épen most látná át, hogy az erényt az aljasságtól csupán körülmények választják el. Honnan e setét bölcselet? (I, 91)

Gyulai Pál sorsában a regény végső soron azt a „setét bölcselet”-et, azt a par excellence tragikus filozófiát jeleníti meg, amelyben a történeti-társadalmi meghatározottságok szövevényében egzisztáló hétköznapi ember önmagára ismer, mint a sors áldozata (eleve elrendelés). Kemény regénye tehát valóban magas színvonalon képes egyesíteni a tragikus sorsszerűség (szakrális reminiscenciákat keltő) prózapoétikáját a történelem (a világpolitikai

⁶⁰³ Erről részletesebben lásd: Johannes FABIAN, *Of Dogs Alive, Birds Dead, and Time to Tell a Story = Chronotypes: The Construction of Time*, ed. John BENDER–DAVID E. Wellberg, Stanford, Stanford UP, 1991, 97–121.

⁶⁰⁴ Ezzel kapcsolatban Nagy Miklós állapítja meg éleslátóan: „Nagyeszű, tapasztalt, tiszta jellemű államférfi miként lehetett ennyire rabja kiforralta és mégis kiélt, betegesen énközpontú uralkodójának, Seneca Nerónak?” NAGY Miklós, *Kemény Zsigmond, i. m.*, 43.

eseményektől a kisközösségeken át az egyénített vagy tipizált regényhősökig) kvázi realista ábrázolásával.⁶⁰⁵ Az *irónia* és a *tragicitás* regénybeli kapcsolatát erősíti továbbá az a megfontolás is, hogy Zsigmond fejedelem regénybeli ábrázolása már csak azért sem tud igazán eltávolodni az „erdélyi Nero” historikusok által rábélyegzett képétől, mert a regényben nem képződik meg egy olyan markáns olvasat róla, amit ezzel szembe lehetne állítani. Márpedig egy poétikus kép (olvasat) bevésődésének csak még hatásosabb képek előállításával lehet elejét venni – ez a politikai kampányok egyik nagy igazsága is.

A „képek” és az „olvasatok” kifejezést eddig nagyrészt szinonimaként használtam, amire az ad lehetőséget, hogy a képek problematikája a regényben tematikusan is megjelenik, azaz szöveggé transzformálódnak. A *Gyulai Pál* prózapoétikájában ezek a *kép-szövegek* azok, amelyek a regény alapjául szolgáló *historiae*-t a leghatékonyabban „dekonstruálják”, kiszínezik, szétírják. (Az utóbbiak viszont anagrammaként vésődnek bele az előbbiekbé).

Emellett Kemény Zsigmond több regénye (a *Gyulai Páltól* az *Özveggy és leányán* át *A rajongókig*) a „rajongás” mint a *fantáziát előzőnlő képek* tragikus következményeire irányítja a figyelmet. Ezekben a regényekben a politikai manipulációk is a rajongás okozta hermeneutikai egyoldalúságba kapaszkodnak bele, ezt használják a maguk céljaira, elősegítve a tragikus végkifejletet. (Eisemann György nagyon frappánsan, mégis kimerítő alaposággal vizsgálja ezt a jellegzetes – a hatalom és a fantázia kettős horizontja köré épülő – regénypoétikát Kemény három legismertebb regényében).⁶⁰⁶ Hans Belting is hangsúlyozza, hogy a képek kérdése (Belting „Bild”-ről, tehát vizuális képekről beszél, ami nem áll nagyon távol az „Idealbild”-től, amely a képeket szövegekkel, értelmezésekkel kapcsolja össze) mindig politikai kérdés is egyben. A képrombolási mozgalmak jellemző indítéka például éppen az, hogy egy mozgalom próbálja meggátolni a másikat abban, hogy ezek a saját favorizált képeiket (közsobrok, vallási képek, választási plakátok stb.) vessék a kollektív emlékezetbe.⁶⁰⁷ Érdekes megfigyelés továbbá, hogy a nyugati kultúra frusztrált és paradox képfogyasztási gyakorlata (hedonisztikus képfogyasztás az egyik, szigorú etikai mérce – hitelesség, kegyelet – a másik oldalon) a protestáns képrombolás hagyományait folytatja, amely a népnyelvű bibliák nyomtatásával párhuzamosan a vallási fantázia képeinek radikális felszámolását kísérelte meg. A protestáns képrombolás így végső soron a Sinai hegyéről a

⁶⁰⁵ Ezzel kapcsolatban lásd SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kemény Zsigmond, i. m.*, 14–40.

⁶⁰⁶ EISEMANN György, *Írás és beszéd összjátékának poétikája Kemény Zsigmond történelmi regényeiben = A sors kísértései: Tanulmányok Kemény Zsigmond munkásságáról születésének 200. évfordulójára*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Ráció, Budapest, 2014, 332–345.

⁶⁰⁷ BELTING, *Kép, médium, test...*, 29–30.

szövetség tábláival alászálló Mózes és az aranyborjút imádó nép találkozásának ószövetségi történetét játssza újra.⁶⁰⁸

A *Gyulai Pál* prózapoétikájában is valami hasonló történik a fantázia képei kapcsán. A regény szövevényes cselekménye újra és újra rámutat, hogy az efféle fantáziaképek milyen kegyetlen bosszút állhatnak gazdáikon. Nagy Miklós Kemény-monográfiája erre a szempontra is találóan ráérez, amikor „fatalista diszpozíciója” miatt marasztalja el Gyulai Pált, mely politikai ellenségkép gyártására hajlamosítja („predesztinálja”) a hőst, ami a Boldizsár gróf és Senno karmester elleni túlkapásaiban ölt testet.⁶⁰⁹ A nemes Eleonóra lelkét is teljesen átformálja a hozzá különben nem éppen hűséges férje, Senno kivégzése, amit Gyulai rendel el túlzott kötelességtudattól hajtva, miután értesült róla, hogy a vándor színtársulat tagjai megpróbálták kiszabadítani. A „földre szállt Junóból” (V., 167.) a holttest látványának hatására a politikai erők játékszeréül használt bosszúálló fúria válik. A jezsuita gyóntatója által irányított hölgy (immár a katolikus Habsburg-párt ügynökeként) szerelmet színlel Gyulai iránt abból a célból, hogy Zsigmond fejedelem féltékenysége apellálva mozgátsa elő az udvaronc bukását. Az orránál fogva vezetett Zsigmond végül még egy teátrális jelenetet is rendez a – mindvégig plátói – szerelem és az alattvalói hűség közt őrlődő Gyulai előtt. „Megfoghatatlan volt ezen alakoskodása, s először érezteté egész súlyát annak, hogy én is szívennel szerepet játszom” – számol be az esetről Eleonóra a naplójában (szeptember 26-ai bejegyzés – V., 213.). A sikeres összeesküvés után, mely nemcsak Gyulait, de a hatalmi egyensúlyt veszítő Zsigmondot is megbuktatja (és ezáltal az országot a Habsburgok kezére játssza), az önmagával meghasonlott Eleonóra kolostorba vonul. A múlt képei azonban itt sem hagyják őt nyugodni, s végül a regény nyitójelenetet felidéző *kép*, Zsigmond temetési előkészületei üldözik őt a halálba.

Az egymással összefüggő képelméleti és morálproblematikák ábrázolása a műben tehát valóban nagyon összetett. Az erkölcsi értelemben egymást ellenpontoszó hősök, az aggályos lelkiismeretű Gyulai Pál és a voltaképpen amorális, vagy legalábbis zavaros lelkiismeretű Báthory Zsigmond végső soron a romantikus regénypoétika két szélsőséges pólusát, a szerzői önkényt és ironikus szeszélyt jelenítik meg, a kettő közötti hermeneutikai játéktérben pedig a befogadó számára az értelmezések széles skálája nyílik meg. A regényből kiolvasható például a romantikus iróniával mint a *jellegtelen vagylagossággal szembeni konzervatív irányultságú bírálata* (főleg Báthory Zsigmond alakja kapcsán), de akár ennek ellenkezője, *a romantikus iróniának a feltétlen erkölcsi stabilitásigény feletti bosszúja* is (főleg Gyulai Pál sorsában). Az előbbi olvasat elsősorban a *Gyulai Pál* írójának későbbi

⁶⁰⁸ BELTING, *A hiteles kép...*, 237–241.

⁶⁰⁹ NAGY Miklós, *Kemény Zsigmond, i. m.*, 43.

nagyregényeiben és politikai önreprezentációiban ismerhet magára. Az utóbbi olvasat viszont nézetem szerint az úgynevezett kisregényekben és a Kemény-életrajzokban talál fontos hivatkozási pontokat. *A szerelem élete* című önéletrajzi ihletésű novellában például egy meglehetősen szigorú édesanya próbálja fenntartani egy hajdan előkelő, de anyagilag lecsúszott család szigorú értékrendjét, miközben a művészi hajlamú fia legszívesebben egy körtefán lebzsel a szeretett kislány kertjében (ami persze egy közismert romantikus klisé is). Ebből a szempontból talán az sem érdektelen, hogy Kemény egyik kedvenc tanára a nagyenyedi kollégiumban Köteles Sámuel, aki Kant erkölcsfilozófiájának legavatottabb tolmácsolója a korabeli Erdélyben.⁶¹⁰

Kemény első teljes terjedelemben fennmaradt regényében a későbbi művek legtöbb konstitutív eleme már megtalálható (ilyen értelemben már Péterfy Jenő is kitörni készülő tűzhányóhoz, izzó növényhez hasonlítja).⁶¹¹ A magam részéről pedig úgy gondolom, hogy a *Zord idő* mellett talán ez az író legmélyebben tragikus regénye, amennyiben a tragicitás itt átfogó kor- és ismeretelméleti problémákon keresztül artikulálódik.

2. „A félelem ideje” (*A Zord idő tragikus-ironikus regénypoétikájáról*)

A *Zord idő*⁶¹² szakirodalmának állandóan visszatérő fogalmai a „történelem”, az „ironia” és a „tragikum”, de ezek pontos mibenléte és egymáshoz való viszonya, úgy vélem, még további tisztázásra szorul. Hites Sándor például a regénypoétika egy alacsonyabb szintjén elismeri ugyan „[a]zt a temporális szakadékot, amely a cselekvés elképzelt vagy szándékolt és tényleges következménye közti ironikus vagy tragikus eltérésben nyílik meg”⁶¹³ (a múlt és a jövő aszimmetrikus viszonyát, amit a Kemény-recepció többnyire a *végzet* fogalmával ír körül), másrészt azt hangsúlyozza, hogy a regénypoétika átfogóbb szintjén ezek az összefüggések már nem érvényesülnek.⁶¹⁴ Hites végső soron éppen ebben a „nyitott szerkezet”-ben, „hosszú távú struktúra”-ban ismeri fel a *Zord idő* mint történelmi regény

⁶¹⁰ PAPP Ferenc, *Báró Kemény Zsigmond*, I, MTA, Budapest, 1922, 59. A 18. század végén kibontakozó erdélyi Kant-recepcióról, benne Köteles Sámuelről részletesebben lásd: TANÁCS János, *A »párhuzamosok problémájának« és a kanti eszmék magyarországi recepciójának sajátosságai a 18. század végén = A honi Kopernikusz-recepciótól a magyar Nobel-díjakig* (Recepció és kreativitás), szerk. PALLÓ Gábor, Áron Kiadó, Budapest, 2004, 93–133.

⁶¹¹ Vö. PÉTERFY Jenő, *Báró Kemény Zsigmond mint regényíró* = Uő, *Válogatott művei*, i. m., 276.

⁶¹² KEMÉNY Zsigmond, *Zord idő*, I–II, kiad. PFEIFER Ferdinánd, Pest, 1862.

⁶¹³ HITES Sándor, *Prognózis és anakronizmus* = Uő, *A múltnak kútja*, i. m., 25–102, itt: 39.

⁶¹⁴ „A *Zord idő* (...) arra hívhatja föl a figyelmet, hogy nem posztmodern fejlemény az a felismerés, hogy bármely történelmi helyzetben számos divergáló lehetőség rejtőzik a megvalósultakon túl. (...) A *Zord idő* ebben a tekintetben nem valamiféle tragikus példázat Buda elvesztéséről, hanem politikai diagnózis és történelmi prognózis felállításának, vagyis a történelmi és politikai gyakorlatnak a *szatírja*.” Uo., 56, 60–61.

kiemelkedő poétikai teljesítményét (produktivitását),⁶¹⁵ mely lehetővé teszi, hogy különböző történelmi korokban is működő allegóriaként olvassák.⁶¹⁶ (Miközben a regénypoétika szintjén éppen a példázatoság kudarca nyilvánul meg újra és újra: a legkézenfekvőbb példa erre talán Werbőczy jogi retorikája, de eredményességét tekintve nem sokkal marad el e mögött a magyar királyság egységének fenntartásához mint anakronisztikus *ideál*hoz kötött Fráter György-féle „reálpolitika” sem). Aligha vitatható, hogy hermeneutikai szűkkeblűség lenne a *Zord időt* valamiféle tragikus példázattá redukálni. Ugyanakkor feltűnő, hogy Hites a mű történelmi (allegorikus) struktúráinak a feltárásához éppen a regény tragicitásának háttérbe szorításával jut el, ami véleményem szerint megint csak szélsőséges álláspont, képletesen szólva: a ló túlsó oldala.

Bényei Péter (a Hitesével csaknem párhuzamosan született) doktori értekezésében viszont a regénypoétika *iróniája* mellett annak *tragikumát* is hangsúlyozza oly módon, hogy különbséget tesz egy „fiktív” és egy „történelmi” cselekményszál [eredeti zárójelek – H. G.] , illetve egy mimetikus (egy korábbi változatban: reprezentációs) és egy allegorikus funkció között (amit nevezhetnénk akár korfestő és példázatos jelentésképzésnek is).⁶¹⁷ Bényei azt hangsúlyozza, hogy ezek a történet-szálak, illetve funkciók egymást kölcsönösen segítve teremtik meg a regény tágas „valóságillúzióját”, illetve az olvasót folyamatos közelítő-távolító játékra (ami nem más, mint az irónia recepcióesztétikai aspektusa) serkentő modern regénypoétikát.⁶¹⁸ (Hasonló megkülönböztetés mellett érvel már Sötér István is, ő azonban kölcsönösség helyett hierarchiát tételez a két regényszint között: „a *Zord idő* legjobb lapjai nem azok, melyekben az írói képzelet autonóm módon érvényesül”.⁶¹⁹ Ennek Szegedy-Maszák Mihály véleményét vethetnénk ellen: „a teremtés nem annyira új anyag kitalálását, mint inkább átalakítást jelent.”⁶²⁰

Habár az ilyen megkülönböztetések problematikusságára Hites Sándor – a történelmi regény szempontjából – joggal hívja fel a figyelmet,⁶²¹ a *tragicitás* szempontjából én is

⁶¹⁵ *Uo.*, 100–101.

⁶¹⁶ Sötér István a regényt elsősorban az 1867 előtti helyzetre vonatkoztatja. SÖTÉR István, *Világos után*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 531. Hites felhívja rá a figyelmet, hogy Sötér olvasója ugyanennyi joggal vonatkoztathatja a művet az 1956 utáni helyzetre. Más kontextusban Trianon is felmerül, mint lehetséges viszonyítási pont. Szegedy-Maszák Mihály hasonló elven vonatkoztatja a röpiratokat az Európai Unió csatlakozás előtti helyzetre. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Újraértelmezések*, Krónika Nova, Budapest, 2000, 75.

⁶¹⁷ BÉNYEI Péter, *A történelem és a tragikum vonzásában*, i. m., 367–409. A könyvfejezet egy korábbi változatát lásd: Uő, *Allegória és reprezentáció* (Kemény Zsigmond: *Zord idő*), Alföld, 2003/1, 60–78.

⁶¹⁸ „A két szál tehát együttesen hozza létre az imaginárius történelmi világot, illetve a szöveghez hozzárendelhető allegorikus jelentés(ek)e)t, ám mimetikus és allegorikus funkciójuk több tekintetben eltérő. Ez (és csakis ez) indokolja, hogy szoros egymásra épülésük ellenére külön fejezetben tárgyalom a továbbiakban őket.” BÉNYEI, *A történelem és a tragikum vonzásában*, i. m., 367–409, itt: 371.

⁶¹⁹ SÖTÉR István, *Világos után*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 544.

⁶²⁰ SZEGEDY-MASZÁK, *Kemény Zsigmond*, i. m., 225.

⁶²¹ „A regény allegorikus funkciója (vagyis az a feltételezés, hogy az 1860-as években példázatként olvashatták) egyfajta reprezentációs teljesítményként is jelentkezhethet, legalábbis azoknak az olvasóknak a szemében, akik úgy

indokoltnak látom, hogy kiindulásként különbséget tegyünk a történelmi nagyjeleneteket (Buda német ostromát és törökök általi elfoglalását) keretező események és a mese morfológiai sémáit (feladatok kiosztása, eszközök adományozása, a segítő és a rivális megjelenése, próbatétel a szeretett lány kezének elnyeréséért stb.) követő Barnabás-Elemér-kaland eseményei között. (Ez utóbbi *A rajongókból* teljesen hiányzik, az *Özvegy és leányában* a Ráskai Gáspár-féle *Vitéz Franciscorul* széphistória tölt be hasonló poétikai funkciót). Ebből a modellszerű kiindulásból próbáljuk aztán kimutatni a két cselekményszál funkcionális (poétikai) összetartozását, ami nézetem szerint a regény *tragikus iróniájának* a kulcsa.

Az előbbi cselekményszál (a történelmi nagyjeleneteket keretező események) önmagában is különböző műfaji mintákat követ. Gondoljunk például Deákék par excellence *komikus* perlekedésére vagy a budai palotacselédek hasonlóan komikus tevés-vevésére az ostrom alatt és után, a Werbőczy és Fráter György tevékenységét bemutató *történelmi szatír*ára, a törököket Budára vezető Turgovics bíró *tragikus önmeghasonlására*, a császári foglyok már-már *rémregényt* idéző lemeszárlására stb. Az utóbbi cselekményszál (a Barnabás-Elemér-kaland eseményei) köti össze Erdély provinciális mikrovilágát (Deákék) Buda s a nagypolitika világával.

Fontos hangsúlyozni, hogy a regény „mesei szálának” van egy háttérnarratívája vagy őstörténete: Barnabás török kapcsolatokkal vádolt édesapjának Kinizsi Pál általi brutális kivégzése (felnyársalása, megsütése és megetetése) a tőle még a keresztényi menedékjogot is megtagadó Boldogasszony temploma előtt, amiről Dorka asszony „dajkamesék helyett” beszél Barnabás diáknak. E horrorisztikus (gothic novel-szerű) motívumok aztán Eisemann György szerint „úgy rajzolják át az előttünk játszódó mesét, hogy annak »morfológiai« elemeit anagrammának tekintik, és magukhoz hasonítják.”⁶²² Eisemann a szóban forgó textuális történés számos példáját említi, a szép Dora és a „boszorkány”⁶²³ Dorka nevének paranomáziájától a Boldogasszony-templom keresztjének törökök által leverésétől (amelyet a Hamzsabéggé transzformálódott Barnabás diák vezet) a nagy fináléig, amelyben egymással szoros regénypoétikai összefüggésben hullanak el a legfontosabb szereplők. (A különböző regénypoétikai szálak efféle bravúros egybekomponálása már *A rajongókban* is sikerült Keménynek). Ez utóbbihoz tartozik mindenekelőtt Elemér halála, akinek jelentésszerű elítélése (a nyelve kitépésére és a kezei levágásra ítélik) az egyetlen olyan szereplőt írja ki a regény

látták, hogy a regény saját megírásának idejét és politikai viszonyait is megjeleníti.” HITES, *Prognózis és anakronizmus* = Uő, *A múltnak kútja*, i. m., 96.

⁶²² EISEMANN György, *Írás és beszéd összjátékának poétikája = A sors kísértései*, i. m., 339.

⁶²³ A jelző Elemér (mint próbatétel előtt álló hős) értékelését tükrözi: „oly hatást tön Elemérre [ti. Dorka], mintha a keresztuton boszorkány lépett volna elébe, hogy áldásával átkot vagy átkával áldást kössön a hosszú, a kétes kimenetelű vándorlathoz, melyet a végzet akaratanál fogva most meg kell kezdenie.” (I/79). A regény végén Dorka átka kergeti halálba Elemér gyilkosát, a Hamzsabéggé transzformálódott Barnabás diákot.

világából, aki Werbőczy titkáráként, a török és a magyar kultúrát egyformán jól ismerve a kulturális közvetítést előmozdíthatta volna – ami nyilvánvalóan a Hódoltság lényegi működésére világít rá.⁶²⁴ Barnabás diák („Hamzsabég”) brutális tette éppen az őt küldő Dorka asszony fejére száll vissza, akit a kivégzést biztosító szpárik menetoszlopba szerveződés közben agyontaposnak. Ennek utoljára kimondott átká viszont csaknem az örületbe kergeti Barnabás diákot, és (legalábbis a regénypoétika „mesei” szintjén) közvetlenül vezet annak halálához. Barnabás levágott fejét (visszakapcsolódva a regénypoétika szintén *fiktív* „történelmi” szálához) a budai basa a kivégzett titkáráért „engesztelő” (és egyben megfélemlítő) ajándékként küldi el Werbőczy lakására. A levágott fejet kézbesítő török küldött ugyanakkor Werbőczy helyett annak vendégét, Deák Dánielt találja otthon (aki éppen Barnabás egyik küldője), s mivel a küldönc nem ismeri személyesen a címzettet, neki nyújtja át az ajándékot egy meglehetősen bizarr szertartás keretében: mivel Deák megijed a töröktől, szobáról szobára hátrál, majd végül az utolsó szobában a karosszékébe huppan. Amikor Deák a tálca szövetét végül felemeli, a rámeredő levágott fej szabályosan kivégzi küldőjét – az erdélyi nemes úr gutaütést kap. A testvére, Deák István (Barnabás diák másik küldője) egy nagyon hasonló szertartás keretében kapja meg „hatalmas rokona”, Werbőczy István jóval korábbi és szerencsésebb állapotokról tudósító levelét (ezúttal Turgovics és Flórián páter közvetítésével), amelyet a közben alaposan megváltozott történelmi helyzet miatt kinyitni sem mer, de a „levél” (pontosabban az izgalom) így is megöli őt.

Ez a „démonikus” (a regény végén valóságos halálosztóként működő) mesei alaptörténet még a regény komikus jelenetein is rendre átszillan, például amikor a Deák testvérek szemüveg nélkül képtelenek elolvasni a Dorka által harcba küldött Elemér búcsúlevelét (a nehézkesség másik oka, hogy Deákék Barnabás diák harcba küldését végig próbálják eltitkolni az őt felnevelő Dorka asszony elől). A dramatikus jelenet végén, amikor Deákék Dora segítségével végre megírták a válaszlevelüket, és dülöre jutottak arról, hogy milyen útvonalon küldjék el azt „nagy rokonuk”, Werbőczy István kezébe, az előtérbe tolakodó narrátor a következő „profetikus” megjegyzést teszi:

Mire elérkezik, Budavárban sokat nem talál úgy, a hogy kellene. Tán Mátyás király palotájába is idegenek költöztek. Tán a templomok is más hitet és imát tűrnek a szentek képeiből megfosztott boltívek közt. Tán maga Werbőczy István sem lesz többé Izabella királyné szolgálja, a csecsemő királyfinak gondnoka és Magyarország ügyeinek egyik fő intézője!

Ki tudja, mennyi ideig vándorolnak Pista bácsi kézvonásai? (I, 183).

A következő levelet aztán már Dora írja meg Dániel úr parancsára Werbőczy házából, közvetlenül a tragikus végkifejlet előtt (harmadik kötet, VII. fejezet vége), rossz előérzetei

⁶²⁴ [A *Zord idő*] „Abban láttatja a hódoltatás lényegét, hogy a leigázó igyekszik meggyőzni a leigázottat: magasabbra emelkedhet, ha kiszolgálja az idegen hatalmat.” SZEGEDY-MASZÁK, *Kemény Zsigmond, i. m.*, 243.

közepette a „mindnyájan boldogok vagyunk” frázis középső szavát olvashatatlaná téve hulló könnyeivel. Jellemző, hogy a közelgő esküvőről szóló formális értesítésben a baljós előérzetekről tudósító rejtett üzenet (amely a levél kézhezvétele idejére már valósággá vált, Elemér halott) a címzett, Pista bácsi ezúttal sem tudja helyesen dekódolni: „Midőn a befejezéshez ért »mindnyájan boldogok vagyunk«; dehogy vette észre rajta Dora könyét! Sőt úgy eláztatá ama szót: «boldogság» szemének a szertelen öröm miatt sűrűn omló nedvével, hogy soha többé senkinek sem lehetett volna azt elolvasni.” (III/280). A levelek – amint az már a fenti példából is látszik – maguk is közvetítő funkciót töltenek be a regénypoétika különböző szintjei között – ezt a kérdéskört Pintér Borbála tárgyalja részletesebben.⁶²⁵ Pintér elemzéséből még az is kiemelhető, hogy Barnabás diák és Elemér foglalkozása maga is amolyan rejtett háttérszöveggént irányítja a „mesei szál” prózapoétikáját. Az előbbi művészi iniciálékat rajzol az előre kijelölt keretbe, tehát az írott kultúrához kapcsolódik, az utóbbi viszont lantos lévén az orális kultúrához. A fentiekből következik, hogy Barnabás diák (a maga anagrammatikus háttérszövegéhez rögzített karakterével) egy két lábon járó tragikus, démoni, szubverzív erőként van jelen a történetben, aki minden eseményt egy végletesen destruktív kód mentén értelmez (ahogy kolostori munkájában a számára előzetesen kijelölt kereteket iniciálékkal tölti ki).

Habár Elemér és Barnabás mesei funkciója jól körülhatárolható, a regénybeli személyiségük nagy teret hagy a különböző átmeneteknek (amint az írott és a szóbeli kultúra is folyamatosan átjátszik egymásba, s még a történet szintjén is végbemegy a funkcióváltás azzal, hogy Barnabás diák helyére a kolostorban a *Hét magyar* fogadóban megismert agg lantosa kerül!). A többi szereplő és részben a narrátor nézőpontjából is torz és szétesett személyiségű Barnabás diák előtt (aki ily módon a *Gyulai Pál* Báthory Zsigmondjának deklasszált alakmása) az Elemérrel való találkozás hatására mintha felsejlene egy stabil rendképzet lehetősége, ami végül éppen azért hullik darabokra, mert a szublimált és etikus („apollóni”) világot képviselő Elemér önkényes és logikátlan döntést hoz. (Logikátlan annyiban, amennyiben ekkorra már nagyrészt kiismerte Barnabás diák eltorzult személyiségét: „Mily fékezhetetlen, mily korlátlan Barnabás szenvedélye. A tengernek vannak határai; de az ő szívének sötét hullámain nem köti határokhhoz sem az értelem, sem az önbecsülés, sem a törvény, sem az erkölcs!” – III/53). A börtönbeli jelenet megint csak jól kidomborítja a jellegzetes, funkcionális és mediális áttételekre épülő regénypoétikai eljárást. Elemér széttépi a Werbőczytól kapott levelet, mert úgy gondolja, hogy annak tartalma csak felizgatná, és még féltékenyebbé tenné az eleve rendkívül ingerlékeny Barnabást. Ám épp

⁶²⁵ PINTÉR Borbála, *A Zord időben megsemmisülő üzenet*, Irodalomismeret, 2013/2, 30–51.

ezzel játssza el végleg a bizalmát, és mozdíttja elő a tragikus végkifejletet; Barnabás ugyanis a papírcafatokból (mint afféle anagrammákból) újra összeilleszti a széttépett levelet, megint csak úgy dekódolva az eredeti üzenetet, hogy az a saját destruktív előítéleteit igazolja.

A szakirodalomban Szegedy-Maszák Mihály képviseli lehangsúlyosabban azt az olvasatot, amely elsődlegesen nem a „common sense”, hanem Barnabás diák nézőpontjából értelmezi az eseményeket. Eszerint Elemérről „[u]több kiderül, hogy nem vállalja a következményeit annak a bizalomnak, amelyet fölébresztett társában (...) mert végső soron terhesnek érzi a diák belé vetett bizalmát.”⁶²⁶ Szegedy-Maszák azért helyezi előtérbe ezt az olvasatot, mert Kemény éppen „a torz, a groteszk és az esztelen szenvedély magasztosságának romantikus kultuszából kiindulva jutott közel a tudattalan kifejezéséhez, és ennyiben olyan föladatra vállalkozott, mely az olvasót Dosztojevszkijra emlékeztetheti.”⁶²⁷ Ebben a véleményben sok igazság van, és kétségtelenül új értelmezési tereket nyit meg az egyoldalúan Barnabás diák torzult személyiségét hangoztató korábbi olvasatokhoz képest. Mégis óvakodnunk kell attól, hogy a *Zord idő*ben (s általában Kemény regényvilágában) a romantikus szertelent emeljük piedesztálra, hiszen láthattuk, hogyan „zúzza szét” ez az anagrammatikus háttérszöveg a főbb szereplők boldogságát, és vele azt az egész nemzeti *rendképzetet*, mely minden bizonnyal igencsak fontos volt Kemény számára (és igencsak messze áll Dosztojevszkij szlavofil messianizmusától). Megjegyzem, Barnabás és Elemér kapcsolatának nem kevésbé releváns értelmezése lehet az is, hogy szertelen ragaszkodásával az előbbi túl nagy felelősséget rakott az utóbbi vállára, jelesül azt várta tőle, hogy helyette álljon jól saját magáért.

Úgy gondolom, hogy a fenti belátások nélkülözhetetlenek a regény *tragicitásának* mint egymásra íródó, nem egyenrangú szövegek kapcsolatának az alaposabb megértéséhez. Mint minden poétikai folyamatban, itt is az *idő* a kulcstényező; a különös az, hogy Kemény regényében ez explicitté is válik. Már a regényvilágot exponáló (romantikus kliséket idéző) tájleírás megteremti a regény címében is jelzett „zord idő” és a konkrét történelmi helyzet kapcsolatát a hold sütötte *várak és várromok* jellegzetes képével (a fikció szintjén 1541-ben, Doboka vármegyében járunk), amelyek egyrészt a letűnt múlt nyomait hordozzák magukon, másrészt a közelgő történelmi kataklizmára utalnak előre, egyfajta ciklikusságot, a mitikus idő szerkezetét kölcsönözve a regénypoétikának. (Mindez persze csak az egyik lehetséges értelmezés, hiszen az elbeszélés egyszerre több idősíkot nyit meg, hangsúlyozva a történet és az elbeszélés ideje közti különbséget is, sőt mintegy megsokszorozza a narrátori hanghoz tartozó látószöveget – a várakhoz forduló tekintet a küldönc távlatával, a történelmi világon kívül

⁶²⁶ SZEGEDY-MASZÁK, *Kemény Zsigmond, i. m.*, 235–236.

⁶²⁷ *Uo.*, 219.

álló elbeszélő perspektívája, stb.)⁶²⁸ A fenyegető katasztrófa képe (vagy, a közismert metaforával élve: a háború szele) a gyorspostával tör be *váratlanul* Erdély mikrovilágába, aki hazafias retorikájával nemesi felkelésre szólít, azaz katonákat toboroz Buda felszabadítására. A rég- s a közelmúlt, illetve a jelen távlatai azonban a már említett gothic novel-szerű őstörténetben fonódnak össze kibogozhatatlanul. Egy olyan közelmúltbeli eseményről van ugyanis szó, amelyet a nyilvánvalóan traumatizált elbeszélő, Dorka asszony Szilveszter éjszakánként, az esemény évfordulóján kényszeresen felidéz (ez megint csak mitikus távlat!). S ez az őstörténet – mint már említettük – nemcsak a történelem „nagy” eseményeivel teremt kapcsolatot, hanem metonimikus áttételekkel az egész cselekményre (prózapoétikára) rávetül. Barnabás családja (valamint a török fogságba esett Elemér) történetének elbeszélését az első kötet II. fejezet elején egy paratextuális jel (elválasztó vonal), valamint a következő narrátori performatívum zárja le: „A multból nyert ennyi értesítés mellett ismét felvehetjük történetünk fonalát” (I/61).

Figyelemre méltó, hogy a *Zord időben* a nemzeti hagyományt konstituáló „történelmi nagyjelenetek” helyett is inkább a hétköznapi rutincselekvések (a békeidőbeli élet ritmusát szervező mindennapi rituálék) ábrázolására kerül a hangsúly (nevezhetjük ezt akár „mikrotörténelemnek” is). A regény például nem ábrázolja részletesebben Buda ostromát, de értesülünk arról, hogy Pál, a szakács milyen baljós jeleket olvas ki a nap – máskülönben teljesen szabályos – haladásából (második kötet, I. fejezet). A vár Izabella kezdeményezte átadásáról is csak a palotahölgyek, majd az államférfiak kissé komikus – kulturális különbségekkel szembesítő – szervezkedéseiből értesülünk (második kötet, IV. fejezet). Csupán két oldalban ábrázolja a regény a török udvarban tartott „diván” (második kötet, VII. fejezet), azaz a magyar urak stratégiai foglyul ejtésének a történetét (az *Egri csillagok* „Oda Buda!” címet viselő teljes második része erről szól), viszont hosszan taglalja ennek hatását Budán maradottak szemszögéből. Ennek keretében kerül sor a budai svábok és magyarok közt kialakult vita elbeszélésére arról, hogy az új vendégfogadót a *Hét sváb*hoz vagy a *Hét vezér*hez címezzék-e, amely a megtépázott nemzeti érzelmek visszahatása (egyszersmind talán ironikus utalás a szerző saját korának nemzeti törekvéseire). Ez az összefogás hiányáról szóló komikus anekdota teremt aztán lehetőséget (második kötet, VIII. fejezet) a *Hét vezér*ben (!) zajló jelenet elbeszéléséhez, amely a szerző és a szöveg elválása, a „megsemmisülő üzenetek”, végső soron az orális és az írott kultúra viszonyának már elemzett regénypoétikai alakzatába illeszkedik.⁶²⁹ Buda elfoglalását Turgovics Miklós, a budai főbíró öltözködéséről

⁶²⁸ Részletesebben ld. BÉNYEI, *A történelem és a tragikum vonzásában*, i. m., 393 skk.

⁶²⁹ Később a jelenetben szereplő agg dalnok már tematikusan is a szerző hiányáról énekel a szerelmes Dora füle hallatára (vándormadár és vőlegény metaforika összekapcsolása) úgy, hogy ő is csak a hangjával van jelen. A

szóló komikus tudósítás vezet föl (második kötet, IX. fejezet): a komikum forrása itt megint a kulturális szembesítés, hiszen az öltözködés közben egy török csauz is jelen van, aki ráadásul parancsokat osztogat. Ezt a komikus jelenetet közvetlenül a császári foglyok brutális lemészárlásának és a törököket a várba bevezető Turgovics tragikus önmeghasonlásának a leírása követi, aki a traumatikus esemény következtében (ezt a prózapoétika a „feje tetejére állított” látószöggel érzékelteti) derék filiszterből komor, pesszimista reálpolitikussá válik. (Szegedy-Maszák Mihály Turgovics ábrázolását is kiemelt fontosságúnak tartja, mivel Kemény korábbi regényeiben „a fölszínes jellemek nem voltak képesek lényegi átalakulásra, legfőljebb körülményeik változtak”,⁶³⁰ s ez megint csak a modern lélektani regény irányába mutat. Ezt annyi korlátozással tudjuk elfogadni, hogy már a *Gyulai Pál* Sofroniája vagy *A rajongók* Laczkó Istvánja is hasonló átalakuláson ment keresztül: az előbbi szeretetre éhes, bohó primadonnából egyszerrepű tragikává, az utóbbi rajongó, jámbor prédikátorból a jobbagysorsot vállaló öntudatos mártírrá lényegült át az őket ért traumák hatására).

Magáról a „történelmi” eseményről, Buda elfoglalásáról is csak egy rövid tudósítás olvasható („A mi ezentul történt röviden meg van írva a krónikákban...” – II/182), majd az elbeszélés a Fráter György állítólagos török foglyairól szóló történelmi anekdotát kihasználva megint a „fikciós” szál, a bebörtönzött Elemér, Benedek és János diák sorsa kerül előtérbe. A regény romantikusan szélsőséges stílusvegyítésére is jó példa lehet, hogy a császári foglyok brutális lemészárlásáról és a „külváros legelőrelátóbb politikusának” törökök általi megregulázásáról szóló tudósításokat is gyors egymásutánban olvashatjuk. A szemléltetés kedvéért most idézzük fel a két jelenetet:

– Hányjátok kardra e hitvány *gyaurokat*, szólt a basa a foglyokra mutatva, s elkezdődött az irtózatos meszárlás az „allah!” kiáltásával, a sebesültek jajgatásával, a haldoklók nyöszörgésével, az elmetezett tagokkal, a gyilkosok bösz és a legyilkoltak szívszagató arczkifejezésével, a földet megáztató s a vert sebekből messze kifecskendő vérrel. Néhány csep Turgovics ruhájára, és egy égető, letörölhetetlen az ő sápadt arczára esett. A végrehajtott munka után a jancsárok fele a holtakat takarítá el, másik fele sorakozék. (II/180) /

Erre a rabkísérő jancsárok közül egy nyakonragadta János diákot, s lábát hátuljával oly erős érintkezésbe hozta, hogy a szegény előrelátó politikus bukfenczet vetve a földre esett, honnan halkan felemelte fejét s körülnézett, mintha kérdené: látták-e ezt elégséges és szavabevehető tanuk, s miután, fájdalom a nép bezárkozva vala, s a jancsárok hittel pecsételt vallomásaira sem sokat építhetett, nagy hirtelen fölszedte magát, s fővegét is ott

dálnak ez a kötetlen, lebegő volta nyilvánvalóan az orális kultúra sajátja, amelyet a dalnok-kalandor Elemér reprezentál a regényben, aki végül áldozatul esik a fent említett (az írott kultúrához tartozó Barnabás diák által reprezentált) östörténetnek. Hasonlóan ahhoz, ahogy a művészet és a szerelem szublimált érzelmeinek helyét átveszi a történelem, a reálpolitika rémes drámája. A lebegő szöveg (tragicitást sem nélkülöző) rögzülésének a jele az is, hogy ugyanez az agg dalnok veszi át Barnabás helyét a kolostorban mint kódexmásoló „ki a *kezdőbetűket* türhetőleg birja rajzolni, sőt mondhatnám, a versenyt elődjével kiállhatná, ha agg kora miatt keze egy kevésbé nem reszketne” (III/119). Részletesebben lásd: PINTÉR Borbála, *A Zord időben megsemmisülő üzenet, i. m., 40 skk.*

⁶³⁰ SZEGEDY-MASZÁK, *Kemény Zsigmond, i. m., 230.*

feledve, hihetetlen gyorsasággal nyargalt ki a vizikapun s meg sem állott saját lakásáig, hol rögtön magára zárta az ajtót. (II/186).

A fenti példákkal elsősorban azt szerettem volna illusztrálni, hogy a regény horrorisztikus „mesei” háttérszövege a regénypoétika minden szintjén metonimikus kapcsolatba lép az úgynevezett történelmi szállal (a hétköznapi események, rituálék és egyéb cselekvések ábrázolásával), sőt végül teljesen maga alá gyűri azt, így adva újszerű és plasztikus képet Buda törökök általi megszállásáról. S mindez természetesen azt (is) reprezentálja, ahogy a leigázott magyar nemesek és budai német polgárok fokozatosan rákényszerülnek a hódítók kultúrájának és jogrendszerének átvételére.⁶³¹ A mélypont e tekintetben minden bizonnyal az a párbeszéd, amely a haldokló Werbőczy (akinek a budai basa általi valószínű megmérgezéséről a tétovázó orvos nézőpontjából értesülünk) és a végletesen rezignált Turgovics között zajlik, akik a felbomlóban lévő magyar jogrend és – következésképp – államiság utolsó legitim képviselői a törökök által elfoglalt Budán:

– Az isten még ma magához veszi bűnös lelkemet,... tévedéseimnél is nagyobb kinokat szenvedek,... ha halálom erőszakos volt, tanuságul szolgálhat azoknak, kik természetelleni szövetségekbe bíznak... Átkos hivatalom alkalmasint barátom uramra fog szállni.
– Kétségtől, nagyságos úr! mert engem minden bajnak fel kell keresni. De kiviszem, hogy utódom ne legyen. (III/207)

Az, hogy a hódító itt csaknem kizárólagosan a leigázottakra gyakorolt hatása révén ábrázolódik, vagyis lényegében végig idegen marad, nemcsak a magyar közoktatásban máig reprezentatív törökség-kép kontextusában feltűnő (amit olyan népszerű regények alapoztak meg, mint az *Egri csillagok* vagy *A koppányi aga testamentuma*), hanem akár Kemény korábbi, részben török tárgyú kisregényéhez, a *Két boldoghoz* képest is. (A *Gyulai Pál* muderris-világot ábrázoló jelenetei ilyen szempontból átmenetet képeznek, hiszen a regény a maga belső törvényei szerint ábrázolja ezt a renegátokból álló, két kultúra határán rekedt közeget).

Bényei Péter szerint a regény zárata (ami inkább egy toldalék vagy keret funkcióját tölti be) felcsillantja egy optimista jövőkép lehetőségét Izabella királyné szólamában: „A történelem változékonyságában, ismétlődő rettenetében a közösségi lét fenntarthatóságának a hitét sugallja a *Zord idő*.”⁶³² A regény textuális összefüggéseinek alaposabb vizsgálata azonban véleményem szerint nem indokolja eléggé ezt az optimista olvasói döntést, vagyis a Bényei által említett *hitélmény* nem belülről, hanem kívülről kerül az értelmezés terébe. A regénypoétika egyik alapsémája, mint láttuk, az, hogy a tragikus-démonikus-mesei östörténet

⁶³¹ Vö. HITES Sándor, *Prognózis és anakronizmus* = Uő, *A múltnak kútja, i. m.*, 80–85 („A Hódoltság nyelve: a saját és az idegen elkülönződése” c. fejezet).

⁶³² Uo., 409.

mint folyamatosan jelen lévő háttérszöveg ráíródik a komikus, szatirikus, melodramatikus stb. stiláris regiszterekre is. A zárlat vonatkozásában észre kell vennünk, hogy a már-már reménykedni kezdő Izabella mellett ott áll a menthetetlenül tragikus diszponáltságú Dora, s kettejük bensőséges vallomása egy ismert romantikus közhelyre, a boldogtalanok társaságára játszik rá⁶³³ (vö. például Kierkegaard *A legszerencsétlenebb* című esszéjével).⁶³⁴ A regénypoétika e nézetem szerint lényegileg *feloldhatatlan* értelmezési antinómiáját támasztja alá az a mozzanat is, hogy a zárlatban ismét feltűnik a *Hét vezér*ben megismert agg dalnok, hogy elénekelje az immár csakugyan halott Elemér egyik dalának végsorait:

„Mit félsz, ha színet vesz és sápadt az élet?
Az első reményre bűbája feléled,
Bútól az örömhöz kis híd vezet át:
El van hagyva, a ki elhagyja magát.” (III/305)

Az explicit (van remény) és az implicit (Elemér halott) üzenet antinómiája megint csak tragikus-groteszk illusztrációja a fent elmondottaknak, egyszersmind a művészet egyik alapmítoszáinak, amely szerint a műalkotás csak a szerző halálával tehet szert valódi halhatatlanságra. Ekképp a száműzött lantos dala, amely Dorát (a biográfiai szerző szerelmét) csak még mélyebb kétségbeesésbe taszítja, Izabella szemében (aki feltűnő módon csak az utolsó két sort recipiálja) „rimeivel az első reményt hozta kegyelmünkért szószóllónak” (*Uo.*). Izabella maga is tisztában van ezzel a feloldhatatlan értelmezési antinómiával, a regény általa mondott végszavai is erre erősítenek rá: „Mindkettőnk vezér csillaga a szerencsétlen szerelem: de különböző utakra int. Nekem uralkodni és küzdeni kell; neked némán szenvedni és lemondani. Sorsunknak engedelmeskedni vagyunk teremtvé. Kövesse kiki vezércsillagát!” (III/310). Kétségtelen, hogy Izabella az „erősen integrált, szilárd, nagy jellemek” közé tartozik, hozzátéve, hogy a *Zord időben* „még a nagyok is alá vannak vetve a sorsszerű

⁶³³ „– Ne tagadd, Dorám, te rendkívül szerencsétlen vagy, mert vonásaidon csodálatosan birsz uralkodni. A valódi szerencsétleneket én oly titkos társaság tagjainak tekintem, kik mentül magasabb avatottságban részesültek, annál kevesebbek által ismert jelekkel adják tudtul helyzetöket. Én rajtad most először vettem észre társaságunk legfelsőbb rangjának jelét. Izabella alantabb áll, mint te: mert még ragaszkodik az élethez. Nem kérdelem titkaidat.

– Egyszerűek azok, felséges asszonyom. Szerettem és szerettetve valék. Ez érzés áldozatja lett szívem választottja... és még hozzá egész családom. Egyébiránt nincs élő lény, ki e titkot elbeszélhetné.

A királyné, midőn ezt hallá, omló könnyek közt mondá: – Én is szerettem Dora! A szerelem parancsolta, hogy uralkodjam s védjem az országot, fiam jogát oltalmazva. Vakon engedelmeskedtem a felső akaratnak, és egyedül azért vagyok szerencsétlen, mert félek, hogy rosszul teljesítettem kötelességemet. Egyébiránt nincs élő lény, ki e titkomat elbeszélhetné” (III/304).

⁶³⁴ „Nézzétek, hogy sereglenek elő mind a szerencsétlenek. Ám sokan vannak, kik hivatalosnak hiszik magukat, de kevesen a választottak. (...) A szerencsétlen valójában az, aki eszményét, életének tartalmát, tudatának teljességét, tulajdonképpeni lényegét valamilyen módon önmagán kívül bírja. A szerencsétlen mindig távol van önmagától, soha sincs önmaga számára jelen.” KIERKEGAARD, *A legszerencsétlenebb* = UŐ, *Vagy-vagy, i. m.*, 277–294, itt: 281 és 283–284.

erőknek.”⁶³⁵ A regény címe által is motivált, öntükrözőnek tűnő, tragikus-ironikus poétikai eljárására is ő hívja fel a figyelmet korábban:

Mindnyájan hibáztunk, s hogy kinek volt a tévedése veszélyesebb, azt csak az eredmények kifejlődése után fogja a részleghajlatlan történetírás eldönteni. Egyébiránt úgy hiszem, hogy olykor a dolgok erősebbek, mint az egyének, s ennél fogva feloldozzák a vád alól azt, ki bűnösnek, s megfosztják a babértól azt, ki dicsőnek képzei magát (II/214).

Végül, de nem utolsósorban az erdélyi kormányzás (történelmileg végül csakugyan megvalósuló) reményteles jövőképe mellett az elbeszélő ironikusan felvillantja Castaldo tábornok alakját is, akihez Erdély és Izabella (élet)történetének egyik legsötétebb korszaka társul. A két alternatív jövőkép közti „optimista” vagy „pesszimista” választás tehát a regénypoétika terében semmivel sem indokolható, az ironikus zárlat így nyilván az olvasó saját történelmi ismereteire apellál, ami azonban aligha teszi zárójelbe a regény *egészének* mélységesen tragikus alaphangulatát.

Mindezek tükrében úgy gondolom, hogy a regény végén Izabella szolamának a nemzet jövőjére vonatkozó optimizmusa körülbelül annyira tekinthető a mű „megoldásának”, mint Az *ember tragédiája* nevezetes zárlata. Ezt a keretszerű zárlatot (a legendás „Sic fata volunt” izabellai jelmondat felvillantásával) a magam részéről inkább olyan *felhívásként* értelmezem, amely az író és az „implicit olvasó” közös történelmi ismereteinek, „kulturális emlékezetének” mozgósításával arra figyelmeztet, hogy a regényben ábrázolt nemzeti sorstragédia bármikor újra bekövetkezhet (mint ahogy az író saját korának közelmúltjában be is következett). Ennek elkerülése *részben* a nemzet mindenkori vezetőin, *részben* a Gondviselésen/sorson/világtörténelmen múlik, amit viszont csak nagyon kevésbé alakíthatunk. (A gondviselés szó 17-szer, a sors 42-szer, a történelem/világtörténet 5-szöt fordul elő a műben, ez utóbbi többnyire az ítélkezés képzetével párosul. Barnabás egyik monológjában is egymás mellett hangzanak el a rokon értelmű kifejezések: „Bizonyos nagy összeesküvést vélt maga ellen forraltatni, melyben részes – ismerősein és a hazán kívül – a véletlen, a vakeset, a szerencse, a gondviselés, s minden erő és hatás, mely a szabad akaratot korlátozza, s kívül fekszik magán az egyénen” – I/108). A zárlat tehát nem írja felül a regény alapvetően tragikus-ironikus szerkezetét, csupán transzcendálja azt: a sorsra, Gondviselésre, a nemzetközösség vezetőinek felelősségére stb. Ennyiben, de csakis ennyiben tekinthető valamiféle „nemzeti hitélmény” megfogalmazásának.

Mindazonáltal a regény igazi főszereplője (ahogy azt a címe is jelzi) végig a „zord idő” marad, amely így leginkább a tervezhető, kiszámítható, s ekképp az emberi boldogulást

⁶³⁵ BARTA János, *Sorsok és válságok = Uő, A pálya végén, i. m., 192.*

egyedül megalapozni képes „történelmi idő” tragikus *hiány*aként értelmezhető.⁶³⁶ A „zord idő” tehát regénypoétikailag a történelmi idő (kultúra) rendképzetének szubverziójával,⁶³⁷ a múlt, jelen és a jövő közötti harmonikus kapcsolat megbomlásával, zűrzavaros egymásra torlódásával nyílik meg.⁶³⁸ Mindent egybevetve úgy gondolom, hogy a *Zord idő* tragikus-ironikus időszerkezetét legjobban talán Karl Heinz Borhrer terminus technicus, a *félelemének* (Gesänge der Angst) fogalma tudná legjobban megvilágítani (részletesebben ld. az első fejezetben). A regényben nagyrészt a félelem képei dominálnak, amelyek poétikailag a már sokszor emlegetett horrorisztikus mesei háttérszöveghez, illetve – ezzel szoros összefüggésben – a magyar történelem sorsfordító, tragikus eseményéhez, Buda elfoglalásához kapcsolódnak. A regény cselekményének ezért – ahogy azt már Németh G. Béla is megállapította⁶³⁹ – nincsen a szó hagyományos értelmében vett „menete” (dialektikája), hanem inkább az idő múlása (ami alatt mi egy önmaga körül forgó időt, a „félelem idejét” értjük) jelöli ki a poézis ívét. A regény tragikus hősei ebben a „zord idő”-ben tapasztalják meg a lét „hátborzongató otthontalanságát” (Heidegger), ahol a hagyomány támpontjai egyik pillanatról a másikra elvesztik számukra a jelentőségüket, morálisan és/vagy fizikailag megsemmisülnek. Kemény tragikus hősei mégis állandó döntés- és cselekvéskényszerben vannak, hiszen létük legalapvetőbb szintjeit védik: pusztá életüket, a kultúrát, saját maguk és a közösség jövőjét. A lét efféle határhelyezeteiben – ahogy azt elsősorban az egzisztencialista filozófiából és irodalomból ismerjük – a legélesebben rajzolódik ki a lét alapidilemmája: érdemes-e vállalni mindezt? A *Zord idő* véleményem szerint nem ad – a saját poétikai paradigmájánál fogva nem is adhat – egyértelmű feleletet erre a kérdésre, viszont Kemény markánsan tragikus regényvilágán belül is talán a legátfogóbban vázolja fel ezt a dilemmát.

⁶³⁶ „Az allegória tehát nem egyszerűen egyfajta végső értelem, rend posztulálójává, hanem a káosz, a nihil jelölőjévé is válhat.” BÉNYEI Péter, *A történelem és a tragikum vonzásában*, i. m., 406–407. A cím szemantikájáról és a regény időfelfogásáról lásd még: MARTINKÓ András, *Töredékes gondolatok Kemény Zsigmond palackpostájáról* = Uő, *Teremtő idők*, Szépirodalmi, Budapest, 1977, 328–386, itt: 343–344; IMRE László, *A regényvilág atmoszférakussága: Színek és fények a Zord időben* = Uő, *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*, Kossuth, Debrecen, 285–291; BARTA János, *Jegyzetek a Zord időhöz* = *A pálya ívei*, Akadémiai, Budapest, 1985, 5–40, itt: 21; SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kemény Zsigmond*, i. m., 216.

⁶³⁷ Vö. HITES Sándor, *Prognózis és anakronizmus*, i. m., 63–64; BÉNYEI Péter, *A történelem és a tragikum vonzásában*, i. m., 393.

⁶³⁸ Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kemény Zsigmond*, i. m., 225. PINTÉR Borbála, *A Zord időben megsemmisülő üzenet*, i. m., 33.

⁶³⁹ Vö. NÉMETH G. Béla, *Türelmetlen és késlekedő félszázad*, Szépirodalmi, Budapest, 1971, 132.

ARANY JÁNOS ÉS A TRAGIKUS EPOSZ

I. Egyéniség, tragikum, eposz

Az Arany-kutatásban a tragikum szempontja az utóbbi időben érezhetően háttérbe szorult,⁶⁴⁰ a tudományos recepció ugyanakkor némi elégtétellel „fedez fel” a parodisztikus Arany-szövegeket. Ezek a szövegek – amint azt például Tarjányi Eszternek a témát átfogóan bemutató munkája esetében is láthatjuk⁶⁴¹ – a romantikus ironia irányában elmélyített erisztikus (vetélkedő) antik paródiafelfogás mentén olvashatók adekvát módon. Ezt a parodisztikus „kettős kódolást” ugyanakkor (amint azt már Madách esetében is láttuk) bensőséges kapcsolat fűzi a tragikum romantikus ironizálásának törekvéseihez (amint azt már a Madách-fejezetben is láttuk), ezért a „parodisztikus Arany” jegyében talán a tragikus művek is új megvilágításba kerülhetnek. A modernitás eredményeként létrejött ismeretelméleti talajvesztettség és a visszafordíthatatlan individuáció – ha különböző megvilágításban is, de – mindkét diszkurzívában kulcsszerepet játszik. E sajátosan romantikus fejlemények és a protestáns hitbölcselet találkozása Aranyánál egy nem éppen szokványos tragikum-konceptiót eredményezett, amit bizonyos művei vizsgálatakor aligha hagyhatunk figyelmen kívül, még ha az egyes szövegek poétikája nagyon különböző is lehet, s ezek alapján aligha beszélhetünk valamiféle egységes – ráadásul éppen tragikus – „világnézetről” Aranyánál.

Ezt pedig már az első monográfiája, Riedl Frigyes is felveti:

Mindent összefoglalva, azt mondhatjuk, hogy Arany belső élete valóságos tragédia. (...) Arany egy belső tragédia hőse, aki életben marad, mint Bánk bán. Katona Bánk bánja is Melinda halála után nem egészen idegen az élettől, sőt az élet örömeitől se: de belsőleg örökre meg van törve. Arany is szorgalmasan dolgozott, humorizált, mulatott, az élet rendes jelenségei mind megfigyelhetők rajta; de kedélyvilága és akaratereje győgyíthatatlanul meg vannak támadva.⁶⁴²

Bár részleges igazságát nehéz lenne vitatni, az efféle jellemzésekben tökéletesen keveredik a tragikus jelző esztétikai és hétköznapi értelmű használata. Bánk bánról csak a romantika esztétikai ideológiájának talaján állva jelenthető ki, hogy „örökre meg van törve” (gondoljunk csak a „végtelenné táguló pillanat” romantikus közhelyére). Maga Arany is utal a *Bánk bán* (s

⁶⁴⁰ Az Arany-kép változásairól (nem kifejezetten a tragikum vonatkozásában) rövid, de kulcsfontosságú tanulmány: NÉMETH G. Béla, *Az Arany-kép főbb állomásai máig* = Uő, *Kétségek és kérdések: Irodalomtörténeti tanulmányok*, Balassi, Budapest, 1995, 22–28.

⁶⁴¹ TARJÁNYI Eszter, *Arany János és a parodisztikus hagyomány*, Universitas–EditioPrinceps, Budapest, 2013.

⁶⁴² RIEDL Frigyes, *Arany János*, Szépirodalmi, Budapest, 1982, 32.

ezzel a romantikus tragikum) egy lehetséges parodisztikus változatára a *Vojtina Ars poétikájában*: „Bánk a nejével megvénült falun, / Sosem dühöngne többé a szarun, / Evett, ivott, míg végre elalún...”⁶⁴³

A „tragikus Arany” részben ma is érvényes paradigmáját a Keresztury Dezsővel⁶⁴⁴ polemizáló Barta János dolgozta ki, aki szerint Arany egy „morális színezetű humanizmus”-sal védte magát a tragikum archaikus („pogány”) élményével való találkozástól, ezért „világképe nem mondható tragikusnak.”⁶⁴⁵ Ugyanakkor – az életrajzból ismert hosszú alkotói válságokkal összefüggésben – kognitív-poétikai szükségletnek tekinti az Arany költészetében olyannyira gyakori dimenzió- és perspektívaváltásokat, s leginkább *A nagyidai cigányok* és a *Buda halála* kapcsán utal rá, hogy ez a már-már kényszeres perspektívaváltás nála nem pusztán művészi kifejezőeszköz, hanem valami (sajátosan modern) tragikus hasadtság megnyilvánulása. (Ezt az argumentációt *A nagyidai cigányok* kapcsán talán Milbacher Róbert,⁶⁴⁶ a *Buda halála* kapcsán S. Varga Pál gondolta tovább legalaposabban).⁶⁴⁷ Ebből is látszik, hogy az aranyi tragikum- és paródiafelfogás – az ironikus nézőpontváltás diszkurzívája mentén – viszonylag rugalmasan átjátszhatóak egymásba: a hagyományosan inkább paródiaként olvasott *A nagyidai cigányokban* mély tragikum rejlik, a par excellence tragikus *Buda halála* viszont a fent jelzett értelemben a klasszikus hőseposz paródiája is (erre különben már Barta János is utal).⁶⁴⁸

Dávidházi Péter (egyszerre folytatva és meghaladva a Riedl Frigyesztől Barta Jánosig ívelő recepció szempontrendszerét)⁶⁴⁹ szintén Arany János alkotáslélektani diszpozíciójából vezeti le nélkülözhetetlen hozzájárulását a magyar irodalomkritika saját szempontrendszerének a kialakulásához, a világnézeti-művészeti norma kritikai diskurzus

⁶⁴³ AJÖM, I (*Kisebb költemények*), szerk. BARTA János, s. a. r. VOINOVICH Géza, Akadémiai, Budapest, 1951, 301–308, itt: 304.

⁶⁴⁴ KERESZTURY Dezső, „*S mi vagyok én?*”: Arany János : 1817-1856, Szépirodalmi, Budapest, 1967, 125–126.

⁶⁴⁵ „A tévedés, a bűnbeesés, vétségbe sodródás, a lelkiismeret mardosása, a bűnhődés, az egyéniség erkölcsi vagy fizikai összeomlása bontakozik ki az események során. Nincs szó az emberi határokon való túllépésről, a hübriszről, az istenek csapdájáról vagy irigységéről, az emberi értékek egyetemes fenyegetettségéről, eleve bukásra való kijelöltségéről vagy éppen a lét egyetemes tragikumáról. Kemény Zsigmondhoz vagy a romantikusokhoz képest itt már érvényesül az elemi tragikumélmény humanizálásának, illetve moralizálásának szándéka.” BARTA János, *Arany János és az epikus perspektíva* = Uő, *A pálya végén*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 7–41, itt: 32–33.

⁶⁴⁶ MILBACHER Róbert, *Kísérlet A nagyidai cigányok (újra)értelmezésére*, ItK, 1996/4. 415–442.

⁶⁴⁷ S VARGA Pál, *Retorika, transzcendencia és tragikum a Buda halálában*, It, 2012/1, 3–26.

⁶⁴⁸ „[A mű által megidézett] archaikus világ azonban egy modern lélektani indokú sorstragédiát hordoz: a konfliktusok, az intrikák, a testvérgyilkosság inkább drámára emlékeztető megjelenítését. Kettős perspektíva uralkodik itt is; ha analógiát keresnénk: olyan, mint a reneszánsz festők bibliai ábrázolásai, amelyek a szent történeteket a saját koruk életén és emberein át elevenítik meg.” BARTA János, *Arany János és az epikus perspektíva* = Uő, *A pálya végén*, i. m., 37.

⁶⁴⁹ E megközelítés lehetőségeiről és hatáiról, amely a nyelviség horizontjának részleges megkerülésével állít eléink hol monolitikus, hol aprólékosan differenciált identitásképleteket, találó meglátásokat közöl Szilágyi Márton Barta János posztumusz kötetbe rendezett Arany-tanulmányai (BARTA János, Arany János és kortársai, I–II., Kossuth Lajos Tudományegyetem Kiadó, Debrecen, 2003) kapcsán. Vö. SZILÁGYI Márton, Mindvégig, Kortárs, 2004/11, 113–118.

útján történő finomításához. Mint már említettük, a Világos utáni magyar kritikai diskurzusban – nem utolsósorban épp Arany nézeteinek hatására – az arisztotelészi katharszisz valószínűsíthető primér jelentésvonatkozása, az átoktól-büntől való rituális megtisztulás a protestáns teológia nyomán lelki-világnézeti kiengesztelődésként íródik felül. Dávidházi a tragikus filozófiák hagyománytörténetében az egyik oldalról Hegel és Schelling esztétikájához, a másik oldalon pedig Babits és Pilinszky költészetéhez asszociálja Arany ars poeticáját. Külön érdekes, hogy Arany kálvinizmusából is táplálkozó kritikai felfogása (pontosabban az a mód, ahogy alkotóként korlátozta kivételes alkati gazdagságát a pozitív mű létrehozása érdekében)⁶⁵⁰ Dávidházi szerint szoros hagyománytörténeti kapcsolatban áll a katolikus költő „mozdulatlan elkötelezettség”-et hirdető ars poeticájával, amennyiben emberként és költőként mindkettő a lét abszurditásainak vállalását (illetve őszinte ábrázolását) tartja szem előtt.⁶⁵¹

Tragikum és epika viszonya szempontjából is nagy jelentősége van az „eposzi hitel” fogalmának, amely a nép nyelvében élő hagyomány (azaz a népköltészet) mint *nemzeti fátum* iránti személyes elköteleződése okán fontos Arany számára – nem függetlenül az eleve elrendelés protestáns hitbölcseleti tanításától.⁶⁵² Arany ezt a tudatosan és következetesen vállalt elköteleződést – amint azt például a Gyulai Pálhoz írott sorai is tanúsítják⁶⁵³ – az esztétikai alkotómunka sajátos előfeltételének tekintette, szemben a szárnyaló fantáziára épülő koraromantikus alkotásestétikával. (A népiesség elméleteinek változásait most nem követjük nyomon Arany műveiben, e tekintetben aligha adhatnánk átfogóbb képet, mint Sőtér István,⁶⁵⁴ Korompay H. János⁶⁵⁵ legutóbb pedig Gulyás Judit.⁶⁵⁶ Tarjányi Eszter monográfiája a parodisztikus Arany-szövegeket vizsgálva jut el a Dávidháziéhoz nagyban hasonló

⁶⁵⁰ DÁVIDHÁZI, *Hunyt mesterünk, i. m.*, 221–275.

⁶⁵¹ *Uo.*, 268–275.

⁶⁵² Németh G. Béla szerint „[a] sors Aranyánál nem végzet. Az élet a mozgó történelem pályáin, forgó kerekein válik szerencsés vagy szerencsétlen sorssá, méltóan kitöltött emberi életúttá, vagy üresen lepergett, a szokásos biológiai tényeknél többet magába nem foglaló természeti életfolyamattá.” NÉMETH G. Béla, *Távolmaradás a romantikától egy összetett személyiség jegyében: Arany János = Uő, Hosszmeteszetek és keresztmeteszetek*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 64–92, itt: 77. Ebben a sorsszerűen megélt, mégis személyesen vállalt elköteleződésben Dávidházi szerint alkotáslélektani, esztétikai és valláserkölcsei megfontolások fonódnak össze elválaszthatatlanul: például a belső biztonság vágya a közösség szolgálatának igyekezetével, az irodalom klasszicizáló felfogása a fennálló világrend elfogadásának, a kapott dolgok vállalásának az éthoszával, stb. DÁVIDHÁZI, *Hunyt mesterünk, i. m.*, 174.

⁶⁵³ „Nem tudom benn van-e az aesthetica szótárában e terminus: »eposzi hitel«, de én annyira érzem ennek hatalmát, hogy történeti vagy mondai alap nélkül nem vagyok képes alakítani; talán nincs inventióm, phantasiám: elég az hozzá, hogy nekem, ha építeni akarok, téglá és mész kell.” Arany – Gyulai Pálnak, 1854. jan. 21. = AJÖM, XVI (*Levelezés: 1852–1856*), szerk. KERESZTURY Dezső, s. a. r. SÁFRÁN Györgyi, Akadémiai, Budapest, 1982, 381–384, itt: 382.

⁶⁵⁴ SÖTÉR István, *Világos után*, Szépirodalmi, Budapest, 1987.

⁶⁵⁵ KOROMPAY H. János, *Népköltészet és népiesség Petőfi és Arany levelezésében = Uő, A „jellemzetes” irodalom jegyében, i. m.*, 427–470.

⁶⁵⁶ GULYÁS Judit, „Mert ha írunk népdalt, miért ne népmesét?”: A népmese az 1840-es évek magyar irodalmában, Akadémiai, Budapest, 2010. Arany és a népmese kapcsolatától: *Uo.*, 203–300.

felismeréshez, ami szintén arra utal, hogy a paródia átromantizált fogalma, amelyből a szerző kiindul, a hagyományhoz való tudatosan kreatív viszonyulással, vagyis éppen az Arany János-i „eposzi hitel”-lel mutat rokonságot. A parodisztikus hagyomány tehát elsősorban a költői eszköztár megújítása tekintetében kerül előtérbe, ami viszont – a mítoszon való adekvát poétikai munkálkodás allegóriájaként – a tragikum szempontjából is kulcsfontosságú. Az „eposzi hitel” Tarjányi Eszter szerint „nem a történeti »valóság«-nak megfelelő hűséget, hanem inkább a szöveges, azaz irodalmi vagy a nép nyelvében élő minták követését” jelenti (vö. Jan Assmann kulturális emlékezet fogalmával).⁶⁵⁷

Aranyt tehát „nem az eseménysor logikai menetének a rekonstruálása vezérelte, hanem az elődszöveg nyelvi világteremtése.”⁶⁵⁸ A modern kor individuális alkotója szerint nem versenyezhet ezzel a hagyományosabb (egyszersmind hagyományörző) alkotásmóddal. (Ehhez képest érdekes, a Vaclav Hanka által kompilált *Királynéudvari kéziratban* maga is a „messzehajdanból” származó „[e]rőtlen néppoësis maradványai”-t ismerte fel, azaz nem vette észre az individuális kompilációt.⁶⁵⁹ A *Zandirhám*-bírálatban pedig az ilyen formában szintén nem eredeti *Osszián*-dalokról írja, hogy azok „minden bűbája elvesz, mihelyt föltesszük, hogy az Macpherson koholmánya”).⁶⁶⁰

Figyelemre méltó, hogy amíg Arisztotelész *Poétikájában* a tragédia értelmezése a homéroszi eposzok háttére előtt bontakozik ki, Arany kritikus megnyilvánulásaiban (aki különben eredetiben olvasta Arisztotelészt) mintha épp fordított lenne a helyzet: a tragikum szolgál értelmezési háttérként az epika modern (!) elmélete számára. Dávidházi írja ezzel kapcsolatban: „Aranyt mélyen megindította az eposzi hős magatartása. Tanulmányaiban, kritikáiban és leveleiben nemegyszer a személyes érintettség átfűtött hangján, áhítattal, szinte rajongva emeli a drámai hős felé.”⁶⁶¹ Ennek okait a szerző abban látja, hogy Arany egyrészt „[v]ágyott a közvetlen személyességtől eltávolító epikus tárgyiasságra, a zavartalan múltbafeledkezésre, a szemlélődés nyugalomára, vágyott a magáért való létezés gyönyörködtető önfeledtségére”,⁶⁶² másrészt

⁶⁵⁷ Eszerint a mítoszban a történelem nem „elvalótlanodik, hanem éppen ellenkezőleg, így válik csak valósággá, lankadatlan normatív és formai erővé.” Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. HIDAS Zoltán, Atlantisz, Budapest, 2004, 53.

⁶⁵⁸ TARJÁNYI Eszter, *Arany János és a parodisztikus hagyomány*, i. m., 69.

⁶⁵⁹ Arany János – Tompa Mihálynak, 1857. április 19. = AJÖM, XVII (*Levelezés 3.*), szerk. és s. a. r. KOROMPAY H. János, Universitas, Budapest, 2004, 49–52, itt: 51.

⁶⁶⁰ ARANY János, *Dózsa Dániel: Zandirhám: Székel hősköltemény a kilencedik századból* = AJÖM, XI (Prózai művek 2.), szerk. KERESZTURY Dezső, s. a. r. NÉMETH G. Béla, Akadémiai, Budapest, 1968, 11. Az Osszián-témához lásd: HARTVIG Gabriella, *Ossian in Hungary = The Reception of Ossian on the Continent of Europe*, szerk. Howard GASKILL, Athlone Press, London, 2004, 222–239.

⁶⁶¹ DÁVIDHÁZI, *Hunyt mesterünk*, i. m., 138.

⁶⁶² *Uo.*, 134.

alkatának művészileg legtermékenyebb, de egyszersmind a maga számára leggyötrőbb jellegzetessége éppen hallatlan belső gazdagsága lehetett, melyből minden műfajban ki kellett rekesztenie valamit, feláldozván a megmaradtak elrendezhetőségéért, s e sokrétűségéből talán egyetlen más műfajban sem élhetett ki olyan nagy hányadot, mint a sokszereplős eposzban.⁶⁶³

Ha Arany szubjektív alkotói világán belül e kijelentés igazságához nem is férhet kétség (hacsak nem páratlanul gazdag tragédia- és komédiafordításai okán), esztétika- és médiatörténeti szempontból ez korántsem evidencia. Hogy mást ne mondjunk, a '70-es évek elején Friedrich Nietzsche, a bazeli egyetem professzora épp a tragédiát tartotta olyan formának, amelynek keretei között „a hely és idő esetlegességeitől megtisztított emberi lényeg”,⁶⁶⁴ amit Arany is keresett, adekvát módon megnyilatkozhat (ez az, amit a német filozófus a „zene szellemének” hív). Aranynál tehát az epika, míg Nietzsche-nél a tragédia tölti be a poétikai alap szerepét.

Arisztotelész rögtön a *Poétika* elején arról beszél, hogy a tragédia az eposzból alakult ki (ahogy a komédia a iamboszból), mégpedig azért, „mert ezek nagyobb és megbecsültebb formák voltak, mint amazok”.⁶⁶⁵ Ugyanakkor Arisztotelész végül éppen a tragédiát jelöli meg magasabb rendű formának (sic!). Ennek indoklása látszólag már-már banális:

azért [magasabb rendű forma a tragédia az eposznál], mert minden megvan benne, ami az eposzban, még a versmértéket is lehet alkalmazni, valamint még egy nem jelentéktelen elem, a zene és a látvány, s ezekből erednek a gyönyörűségek a legnyilvánvalóbb módon. Azután megvan benne a szemléletesség, akár olvasás közben, akár előadások alkalmával. Továbbá azáltal, hogy az utánzás kisebb terjedelem mellett eléri célját (telosz), mert a tömörebb gyönyörködtetőbb, mint amit bő lére eresztenek...⁶⁶⁶

Sokat mondó az is, hogy az általa felvázolt hasonlóságokat és különbséget (ezek részletesebb ismertetésétől most eltekintünk, ld. *Poétika* 1449b10skk. és 1459b10 skk.) Arisztotelész többnyire homéroszi példákkal világítja meg. A költők atyja például dramatikus (sic!) szerkesztésmódja miatt érdemel dicséret azokkal a silányabb költőkkel szemben, akik egymást csak kronologikusan követő, de ok-okozati kapcsolatban nem álló cselekvésekből (praxisz) szerkesztik meséjüket (müthosz).⁶⁶⁷ Mi több:

Homérosz sok más dolog mellett azért is méltó a magasztalásra, mert a költők közül egyedül ő tudja azt, hogy mit kell magának csinálnia. A költőnek magának kell ugyanis a legkevesebbet beszélnie, hiszen nem ennek alapján utánzó, a többiek ezzel szemben végesvégig maguk szerepelnek, s csak kevésszer és kevés dolgot utánoznak, ő azonban kevés bevezetés után rögtön felléptet egy férfit vagy nőt vagy valami más

⁶⁶³ *Uo.*, 135.

⁶⁶⁴ DÁVIDHÁZI, *Hunyt mesterünk*, i. m., 134.

⁶⁶⁵ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika* 1449a5 = i. m., 29.

⁶⁶⁶ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika* 1462a15–1462b15 = i. m., 115, 117.

⁶⁶⁷ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika* 1459a31–1459b5, i. m., 93, 95.

szereplőt (éthosz), de egyiket sem jellem nélkül (aéthész), hanem jellemmel (éthosz) bíró mivoltában.⁶⁶⁸

Arany János vonatkozó fejtegetéseiben viszont, mint említettük, mintha épp az eposz mutatkozna, ha nem is magasabb rendű, de a költő világnézete és tehetsége számára megfelelőbb formának. Arany csodálja az epikus hős nyugodt elszánását szemben a végzettel. A csüggesztő rezignációtól (tragédia) megkülönbözteti a heroikus rezignációt (eposz), amely utóbbi éppen a végső kilátástalanságból tud erőt meríteni. Az eposz hőse (szemben a tragikus hőssel) a lehető legmagasabb rendű legitimációra, magára az istenek akarataira (fátum) alapozza cselekvéseit: „Az eposz tehát mindig a közös érdek kifejezője; hősei úgy tűnnek föl, mint ez érdek előharcosai, mint koruk választott emberi; megannyi Mózesek és Józsekek, hivatva népöket az ígért földre vezetni, de magok is egy emberfölötti hatalom felhő- és tűzszlopait követvén.”⁶⁶⁹ Ezzel szemben „a dráma – szorosabban tragédia – hőse feltámad a »sokak« ellen, a folyam ellen úsz mintegy: az eposzi hős maga a folyam, mely a kisebb ereket, folyókat medrében egyesítve, a gondviselés kimutatta lejtőn halad.”⁶⁷⁰ (Máshol ezt olvashatjuk: „Az eposz nem regény. Hiú várakozást, vagy ál félelmet gerjesztő eszközök nem illenek komoly méltóságához. Sokkal mélyebb, emberien meghatóbb a részvét, mely bennünk támad hősei iránt, ha ezek sorsát előre tudjuk, vagy sejtjük legalább”).⁶⁷¹

Felhő- és lángoszlop (a vateszköltő szimbólumai), folyam, a Gondviselés eszköze⁶⁷² – más kontextusban a nép nyelvében élő hagyományra és/vagy az eleve elrendelés tanára utalnak vissza Arany szövegeiben. Az eposzi hős tehát mintegy prófétaként magára veszi az egész nép sorsát („keresztjét”), és a jövő útjára vezeti őket – még akkor is, ha ezért halállal lakol. A Nádasdy-jutalom egyik pályaművének bírálatában még egyértelműbben fejezi ki ezt: „Hiányzik az emberek sorsát intéző fensőbb hatalom akaratjának látható kifejezése, – érezhető, szemlélhető jelensége ama fensőbb *világrendnek*, melyet, a tömegektől gyámolítva, betölt az eposzi, – s mely ellen, a tömeggel szemközt, feltámad és bukik a tragikai hős.”⁶⁷³ Arany (Arisztotelész nyomán)⁶⁷⁴ a csodás elem indokolatlan poétikai használata ellen is síkra

⁶⁶⁸ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, 1460a5–10, i. m., 99.

⁶⁶⁹ ARANY János, *Zrínyi és Tasso* = AJÖM, X (*Prózai művek* 1.), i. m., 330–439, itt: 425.

⁶⁷⁰ *Uo.*, 425.

⁶⁷¹ *Uo.*, 365.

⁶⁷² Ezzel kapcsolatban jegyzi meg Németh G. Béla élelátóan: „A vallásos gondviseléshitet (a halál utáni élet hitével együtt) a romantika vesztette el, s a romantika próbálta visszaszerezni. Ahány típusa, ahány szakasza, ahány árnyalata a romantikának – annyiféleképpen. (...) A gondviseléshitet azonban vissza senki sem hódíthatta. Az emberiség gondolkodásának egy szakasza lezárult.” NÉMETH G. Béla, *Távolmaradás a romantikától egy összetett személyiség jegyében: Arany János* = UŐ, *Hosszmetszetek és keresztmetszetek*, i. m., 77.

⁶⁷³ ARANY János, *Bírálat a Nádasdy-jutalomra küldött három pályamunkáról* = AJÖM, XIV (*Hivatali iratok* 2.), szerk. KERESZTURY Dezső, s. a. r. GERGELY Pál, Akadémiai, Budapest, 1964, 12–17, itt: 12.

⁶⁷⁴ „Kell azután a tragédiákban is csodálatosat költeni, de az eposz jobban elbíra az ésszerűtlenséget, amiből legtöbbször következik a csodálatos, mivel a cselekvő itt nem szemmel látható – hiszen Hektór üldözésének körülményeit színpadon nevetségesnek tartanók, amint csak állnak és nem üldözik, Akhilleusz meg visszainti

száll. Problémája ezzel akkor van (és preferált megoldásként épp a modern tragédiákra hivatkozik!), amikor egy költői mű nem az ábrázolt világ belső törvényszerűségei mentén, hanem egy külsődleges vagy csodás elem („deus ex machina”) révén bontakoztatja ki, illetve oldja fel a konfliktust:

Az új eposz feladata volna eme gondviselészerű világfolyást, a már stereotíppá vált isten-megjelenések s egyéb mosolyra indító csodák helyett, a mai kor s kereszténység szellemének megfelelőbb módon is fel tudni tüntetni, épen úgy, mint a modern tragédia mellőzni és pótolni tudja a régiek fátumát és deus ex machinát.⁶⁷⁵

Arany eposzfelfogásának hasonlóan gyakorlatias keretbe ágyazott kifejtését olvashatjuk a *Zandirhám-bírálat*ban is, amelynek alapvetése sokban emlékeztet a dolgozatom előző fejezetében tárgyalt Kemény Zsigmond-esszék érvelésére:

De az eposz kora lejárt, mondják, ama hősvilággal együtt, melynek tetteit zengeni volt feladata. Helyét a regény foglalta el; s a mi költészet ezen kívül iparvilágunkban élvezhető fenmarad, az csak a drámában és lyrában nyilatkozhatik.⁶⁷⁶

Arany nem minden irónia nélkül jegyzi meg, hogy „Most a fiatal ember nem akar egyéb lenni, csak (!) Petőfi”.⁶⁷⁷ Ezzel szemben ő azt vallja, hogy „A hajlam többnyire studiumaink szerint irányul”.⁶⁷⁸ Nyitott kérdés, hogy ha a „classical epopeia korunkban többé nem lehetséges: vajon a több-kevesebb romantikai vegyülettel modernizált eposz (...) szinte lehetetlen-e?”⁶⁷⁹ (Ez utóbbira a példák a *Frithjof-rege*,⁶⁸⁰ a *Childe Harold*, az *Anyegin*, valamint a *Hermann és Dorottya*). Figyelemre méltó továbbá az is, hogy a (minden bizonnyal szintén nem egészen eredeti) *Székely krónikából* vett történet szerkezete kapcsán Arany a regényre hivatkozik: „Költemény egy kikerekített szakasz, de nem önálló, nem független az egésztől, sőt épen úgy ennek egységéhez tartozik, mint valamely regény külön fejezetei”.⁶⁸¹ Habár a mű nyilvánvalóan meg sem közelíti Arany eposzainak poétikai-világnézeti összetettségét, a bíráló a végén *fátumszerű végkifejletért* (a jászok által szorongatott székelyek akár elbuknak, akár nem, betöltötték hivatásukat azzal, hogy Etele honát a honfoglaló magyarok számára megőrizték) dicséretben részesíti a modern eposzt.

őket, az eposzban viszont ez nem tűnik fel –, már pedig a csodálatos gyönyörködtet. Bizonyítéka ennek, hogy mindenki, mikor mesél, még hozzátold valamit, abban a meggyőződésben, hogy ezzel örömet szerez.” ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, 1460a6–13., = i. m., 99, 101.

⁶⁷⁵ ARANY, *Bírálat a Nádasdy-jutalomra küldött három pályamunkáról* = AJÖM, XIV (*Hivatali iratok 2.: Akadémiai évek: 1859–1877*), i. m., 14.

⁶⁷⁶ ARANY János, *Dózsa Dániel: Zandirhám: Székel hősköltemény a kilencedik századból* = AJÖM, XI (*Próza művek 2.: 1860–1882*), i. m., 7–13, itt: 8.

⁶⁷⁷ *Uo.*, 9.

⁶⁷⁸ *Uo.*

⁶⁷⁹ *Uo.*

⁶⁸⁰ Minden bizonnyal az Esaias Tegnér által svédre fordított és eposzá kompilált, az idős Goethe által Amalie von Imhoffnak német fordításra ajánlott változatról lehet szó.

⁶⁸¹ *Uo.*

Aranynak ez a *kettős viszonyulása*, nevezetesen, hogy egyrésztől mintha maga is nosztalgiázna a (régmúltba vetített) egységes eposzi világkép iránt, miközben „boncoló elméje” tökéletesen érzi az ilyen kísérletek meghasonlottságát, még explicitebb módon jelentkezik a Hebbel *Mutter und Kind* című „polgári” eposzáról írt recenziójában. Ennek kiindulása szinte tételesen megegyezik a *Zandirhám*-bírálatával: „A világköltészet lyraözönében, melynek szélső hullámai bennünket is elárasztanak, szinte jól esik néha egy elbeszélő költeményen nyugtatni meg szemünket, mint zöldellő szigeten, mely kiemelkedik a vizek végtelenjéből.”⁶⁸² Újdonság a *Zandirhám*-bírálatához képest, hogy Arany itt a maga korára mint „átmeneti kor”-ra utal, hozzátéve, hogy ez nem lehet ok az eposz szóban forgó válságára, hiszen a legnagyobb újkori eposzok (az *Orlando Furioso* vagy az *Elveszett Paradicsom*) éppen ilyen átmeneti időszakokban születtek. „Teremtsetek jó eposzt, – s az eposz korszerű!” – adja ki Arany a vezényszót (alkalmasint elsősorban saját magának). A maga „nemzeti klasszicizmusának” talajáról kiindulva nagyon szabatosan írja körül Hebbel polgári eposzának zavaró álnaivitását („átérezzük a csupasz valónak minden nyomorúságait”), s a jól ismert konklúzióra jut az irodalmi utánzás mibenlétéről: „Pedig, hol az igaztól eltávoztunk, ott annak teljes *látszata* kell, hogy költői csalódás idéztessék elő.”⁶⁸³ (A modern, romantikus eposzra a példák megint az *Anyegin* és a Frithiof-rege). Figyelemre méltó, hogy Arany milyen éleslátóan „boncolja” a korabeli politikai-társadalmi problémák (pauperizmus, kivándorlás, „vörös rém”) és a Hebbel-eposz esztétikai fogyatékoságainak összefüggéseit, miközben – a modern eposz kiemelkedő német darabja, a *Hermann és Dorottya* mellett – a néptől tanuló (sic!) Victor Hugora és a modern regényre hivatkozik.⁶⁸⁴

Amellett, hogy Arany – kritikusi nézeteinek dacára – a saját kései eposzaiban is felcseréli valamelyest a hagyományos poétikai szerepeket (az apró jellemárnyalatok, finom cselszövények leírásával kései eposzai a regény felé mutatnak), az itt kifejtett nézetei sokban emlékeztetnek az előző fejezetben tárgyalt Kemény Zsigmond-i regénypoétikára. A Hebbel-eposz szerinte „csak akkor fejezte ki a német jellemet, ha ez merő passivitas”,⁶⁸⁵ míg Kemény a *passzív* jellemeket – a drámával szemben – a regény adekvát ábrázolási tárgyának tekinti. S

⁶⁸² ARANY János, *Anyá és gyermeke (Mutter und Kind): Költemény hét énekben, Hebbel Frigyesztől* = AJÖM, XI (Prózai művek 2.), i. m., 31–39, itt: 31.

⁶⁸³ *Uo.*, 32, 33

⁶⁸⁴ „Talán a regény, mely a próza és költészet határán ingadoz, s ennek különösen ama faja, mely az *irányról* neveztetik, vagy az, mely humorban engeszteli ki a világ dissonanciáit szabadabb forma-jogait használva, dobhat föl megoldatlan társadalmi kérdéseket, ámbár itt is áll az, hogy a regény nem *mivel*, hanem *daczára* hogy ilyenekkel foglalkozik, lehet jó költemény. Ellenben az eposz sokkal inkább költői faj, mintsem hogy akárminő iránynak hordozója lehessen, mely nem a költészeté. — Formája is szorosabb: azonnal érezzük, mily nyomorult szerep jut neki, mihelyt a regény birodalmába vág. Midőn köznapí jeleneteket, apró jellemárnyalatokat, finom cselszövényt akar festeni, vagy a társadalom proteusi arcának fényképezését veszi munkába: a nem bírálva olvasó is fogja érezni, hogy ezt egy középszerű regényíró jobban csinálná, mint az epicus. Ha valahol, itt is igaz marad: ne cseréljük föl a szerepeket!” *Uo.*, 36.

⁶⁸⁵ *Uo.*, 38.

bár Arany elismeri, hogy Hebbel „költeménye sok szép részlettel bír”,⁶⁸⁶ a végső konklúzió aligha lehetne lesújtóbb: „elmosódnak a körvonalak, s a színtelen felhők kárpitja mögött szent borzadálylyal sejtjük az űrnek végtelenségét.”⁶⁸⁷ Az álnaivitás és az üresség vádját persze megint csak a nemzeti klasszicizmus, azaz a „valódi naivitás” felől lehet adekvát módon értelmezni, amint arra a tanulmány kiváló értelmezője, Barta János is rámutat.⁶⁸⁸

Micsoda heroikus bizonyosságra törekvés egy önmagában folyamatosan bizonytalankodó lélekben, amely mintha egy esztétikai (és egyben vallási) eszményképtől remélne támaszt és gyámolítást az individuális lét gyötrő skrupulusaira! Nehéz lenne azonban nem észrevenni, hogy ez az eszménykép éppen a romantikus tragikumfelfogással rokonítható. Utalnék itt Hegel mondására, miszerint „[a] tragikus héroszok bűnösök is, ártatlanok is (...) Az éppen a nagy jellem ereje, hogy nem választ, hanem természeténél fogva az, amit akar és végrehajt.”⁶⁸⁹ Schopenhauer szerint „[a] szomorújáték valódi értelme a mélyebb felismerés, hogy amiért a hős vezekel, nem a maga partikuláris vétke, hanem az eredendő bűn, vagyis a létezés bűnterhe maga” – a tragikum célja így éppen az akarat önfelszámolásában keresendő.⁶⁹⁰ Kierkegaard tragikum-tárgyú esszé-sorozata is a totális („esztétikai”) világnézetből kiszakadt individuális lét gyötrő ellentmondásaira világít rá. Hebbel pántragizmusa (akinél Aranyhoz hasonlóan inkább költői önreflexióról, mint tételes filozófiáról van szó) szintén az *egyéniességként való létezést*, illetve az egyénnek a *történelemhez kötött viszonyát* (amely viszonyban az utóbbi teljességgel közönyös az előbbi iránt) tekinti a modern tragikum forrásának – ami az individuáció bizonyos szintjén elkerülhetetlenül beköszönt.⁶⁹¹ Az arisztotelészi hamartiát ő tulajdonképpen kivonja a morál fennhatósága alól, amennyiben a végzetes tett pusztán megnyilvánulása annak, ami a nagy egyéniségek léteben már *eleve adva van*. Fontos azonban megjegyezni, hogy Nietzschevel

⁶⁸⁶ *Uo.*, 38.

⁶⁸⁷ *Uo.*, 39.

⁶⁸⁸ „Hordozóját és befogadóját a magyar etnikumra, a társadalom hagyományos-vidékiek tömbjére épülő, polgárosodásban is patriarchális új réteg adja, egy olyan réteg, amely a küszöb előtt fenyegető pozitivizmus és nyugatias kozmopolitizmus ellenében is őrzi a maga történeti-táji tudatát, s amelyben magasszintű, a politikum és egyebek fölé emelkedő, erősen eszmei-morális integrációs erők működnek. Ennek az óhajtott közönségnek volt szánva ez a reménybeli »nemzeti klasszikus« irodalom – ettől várta Arany és köre, hogy a verses epikában a maga történeti tudatára és szépségideáljára ráismerjen...” BARTA János, *Arany János Hebbel-bírálat* = *Uő, Arany János és kortársai*, I (Arany-tanulmányok), Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2003, 249–262, itt: 261–262.

⁶⁸⁹ HEGEL, *Esztétikai előadások*, III, ford. SZEMERE Samu, Akadémiai, Budapest, 1956, 417–418.

⁶⁹⁰ Artur SCHOPENHAUER, *A világ mint akarat és képzet*, i. m., 312–313.

⁶⁹¹ Költőien, gyakran vallomásos stílusban, levelek, naplók formájában megfogalmazott tragikum-tételei közül idézzük néhányat a szemléletesség kedvéért: „Az élet hatalmas vihar, az egyéniség csak vízcsepp, de a tragikus jégdarab benne, amelynek folyamatosan újra el kell olvadnia, és amennyire csak lehet, összetörök és -zúzódik.” Friedrich HEBBEL, *Tagebücher* (1843) = *Uő, Sämtliche Werke*, XVII (*Tagebücher* 2.), hrg. Richard Maria WERNER, B. Behrs, Berlin, 1901–1907, 239. „Ez az ösvétek az ember fogalmától nem elválasztható, s nehezen fér a fejünkbe, hogy maga az élet törvénye osztja ki ránk.” Friedrich HEBBEL, *Mein Wort über das Drama* = *Sämtliche Werke*, XI, hrsg. Richard Maria WERNER, Behrs, Berlin, 1901–1907, 3–39, itt: 29.

ellentétben, aki köztudottan rossz véleménnyel volt a tömegemberről (a tragédiára alkalmatlanok „hordáiról” és a demokráciáról), Hebbel a mindennapi emberi sorsokban és a nagy történelmi egyéniségekben egyaránt meg tudta látni a tragikumot (az előbbire példa a *Mária Magdolna* és a *Henschel fuvaros*, az utóbbira a *Judit* és a *Genovéva*).

Talán Arany különös érzékenysége a modern tragikumra, és az ebből következő vagy ezzel szemben ható lelki elfojtás is közrejátszik abban, hogy bár ő maga nem írt tragédiákat, legnagyobb hatású balladái és epikus művei (valamint úgynevezett drámai monológjai, Az *örök zsidó* és a *Ráchel siralma*) kapcsán a szakirodalomban rendre előkerül a tragikum kifejezés. Dávidházi Péter fent ismertetett elemzéséből számomra az is kitűnik, hogy Arany többnyire a tragikum ama sajátosan romantikus felfogásából indult ki, ahol a tragikus hős hübrisze a romantikus individuum önmondásaként, katharzisa pedig az individuációs folyamat megtöréseként értelmezhető. Megjegyzendő, hogy a görög tragédiában a közösség reprezentáns tagjainak véleményét kifejező kar szerepeltetése kezdi ki leginkább a szereplői szólamok egyoldalú megnyilvánulásait, ami bizonyos szempontból még objektívabb mérce is, mint a mediálisan némiképp problematikus „isten akaratára” való hivatkozás (ld. ehhez az első fejezetben a kar szerepéhez kapcsolódó gondolatokat). Mármost feltűnő, hogy a tragédiáról szóló utalásaiban Arany a kar szerepével egyáltalán nem foglalkozik, nézetem szerint azért, mert ő valójában nem az antik, hanem a romantikus tragédiáról, azon belül is elsősorban az önmagával meghasonlott modern individuum tragikumáról beszél. Arany tehát éppen akkor jut a legközelebb a tragikus individuáció problémaköréhez, amikor a modern epika és a tragikum konstitutív különbségeiről elmélkedik. A következőkben az fogom vizsgálni, hogyan transzformálódik az „eposzi világkép” a *Toldi szerelmében*, s hogyan jut benne kifejezésre (Arany életművében nem először, de talán páratlan költői gazdagsággal) az individuális lét sajátosan modern tragikuma.

II. Toldi tragikus szerelme

„Csak ez egy munkámmal igazán tartoztam” – írja Arany János a *Toldi szerelme*⁶⁹² utolsó versszakában, ami nem tűnik túlzásnak tekintve, hogy az első fozslányok papírra vetése

⁶⁹² A művet a Voinovich-féle kritikai kiadás alapján idézem: AJÖM, V (*Toldi szerelme: A Daliás idők első és második dolgozata*), szerk. KERESZTURY Dezső, s. a. r. VOINOVICH Géza, Akadémiai, Budapest, 1953. A római szám mindig az énekre, az arab szám a versszakra vonatkozik. Az egyes művek megkülönböztetése: T=*Toldi*; TE = *Toldi estéje*; TSZ=*Toldi szerelme*; DI1=*Daliás idők* 1. dolgozata; DI2 = *Daliás idők* 2. dolgozata.

(a *Pro memoria* feliratú árkuslapon)⁶⁹³ és az 1879-es megjelenés (csaknem a költő élete végén) közt majd' három évtized telik el, s a végső változat mellett két meglehetősen eltérő stílusú és koncepciójú dolgozat maradt ránk *Daliás idők* címmel. A mű Előszavában Arany leírja, hogy a *Toldi estéje* kéziratának elolvasása után Petőfi unszolta először egy középső rész („derék”) megírására, de ő úgy érezte, hogy a „mondai alap”-ot az első két résszel már csaknem teljesen kimerítette. „De akadály volt saját Toldim már megjelent I. része, mely szerint »Szívét nem bántá még nyila szerelemnek, / Nem is lőn asszonnyal *tartós* barátsága; / Azután sem lépett *soha* házasságra.«” (T, XII, 19. – kiemelések csak a TSZ Előszavában!). A boldogtalan szerelem inkább népies ballada tárgya lehetne, mintsem eposzé; a nápolyi hadjárat eposzi feldolgozásra kevésbé alkalmas, nincsenek kiemelkedő csaták.

Ezek közül egyet, például Aversa megvívását, kiválasztani s az egész eposzt térben, időben ahhoz koncentrálni s úgy „in medias res” tenni a cselekvényt, talán lehetett volna, de ha a népies elbeszélés természetét vesszük figyelembe, mely megkívánja, hogy eleje és vége legyen a dolognak: ez a mód sem volt ajánlatos. (TSZ, Előszó)

A történelmi/eposzi hitellel ellenkezik, hogy Toldi ebben a hadjáratban főszerepet játsszon, és különben is, „Lajos kora *mondának* már nagyon világos, történetnek pedig, az eposzíró kívánta részekre, *nem eléggé* az.” (Uo.) Fontosnak tartom még, hogy Arany – az Előszó tanulsága szerint – 1863 őszén, a *Buda halála* befejezése után találta meg a mű végső koncepcióját (a „prágai kalandot, a sírrablást, vagy legalább sírbontást s a nápolyi kettős hadjáratot is összevonva *egybe*” bedolgozni a korábbi részekbe), amit csak a „költői beszély” és a „verses regény”⁶⁹⁴ úgy mond „kevesebb igényű keretében” látott megvalósíthatónak. (Uo.) Vegyük még ehhez hozzá az 1879. augusztus 31-ei keltezésű *Toldi II. részéhez* című versikét, amelynek most csak az utolsó sorait idézzük: Ha mint Heraklesz, meg nem bírsz tehát / Minden kigyót s kritikát fojtani: / Aludj' bölcsődben, egy pisszet se mondj! / Mért is jövéél családod rontani?”⁶⁹⁵

Akárhogyan is, 1879. november végén a szöveg – László fia, Gyulai és Csengery rábeszélésére – nyomtatásban is megjelent (Arany önbizalomhiányát jelzi, hogy a saját költségén nyomtatta ki), Gyulai a Kisfaludy Társaság november 26-i ülésén mutatta be. Az irodalmi nyilvánosság reakciója nem igazolta a költő félelmeit: a bemutató másnapjától kezdve a nagy lapok terjedelmes recenziókban számolnak be a műről (a legjobb reklámot természetesen maguk az idézetek jelentik),⁶⁹⁶ az első kiadást néhány nap alatt elkapkodják,⁶⁹⁷

⁶⁹³ Uo., 433. skk. (Jegyzetek).

⁶⁹⁴ IMRE László, *A magyar verses regény*, Akadémiai, Budapest, 1990.

⁶⁹⁵ AJÖM, VI (Zsengék: *Töredékek: Rögtönzések*), szerk. BARTA János, s. a. r. VOINOVICH Géza, Akadémiai, Budapest, 1952, 175–176, itt: 176.

⁶⁹⁶ Áttekintését lásd: Vö. VOINOVICH Géza, *Arany János életrajza*, III (1860-82), MTA, Budapest, 1938, 320–322.

már 1880-ban és 1882-ben új kiadás jelenik meg, az előbbihez az Akadémia nagyjutalma is társul. A kritikák közül most csak a *Fővárosi Lapok*-ét említeném, amely a mű hibájául rója fel a szerkezeti egyenetlenséget, ám ezzel együtt is a magyar nyelv valaha élt legnagyobb mesterének titulálja a költőt ezért a művéért.⁶⁹⁸ Ezt különben maga Arany is hangoztatja Tóth Endrének írott levelében,⁶⁹⁹ pedig éppen ezzel koronázza meg a magyar elbeszélőköltészetet, nagyszerű „verses regényt” és egyszersmind valódi létösszegző művet hozva létre.

A keletkezéstörténet alapos dokumentációja azért is érdekes számunkra, mert pontosan nyomon lehet követni, hogy a trilógia középső része mi *nem* lett. Először is: nem lett folklorizált romantikus tündérrege.⁷⁰⁰ A már említett *Pro memoriam*-jegyzetekben szereplő változatban Piroska neve bukkan fel először (az anagramma-szerűen viselkedő név tragikus sorsáról később még szólunk), de lett volna itt tündérregét mesélő „vén házi nő” s – nyilván valahogy ehhez kapcsolódóan – háromszor vizitáló banya, aki azzal csábítja el Piroskát H. [véltetően a második dolgozat Holubárja, az első változatban legyőzött cseh vitéz öccse] számára, hogy Toldinak írja le őt. Holubár tehát csellel és erőszakkal a feleségévé teszi, aztán mégis a kalandos életet választja inkább (egy másik változatban jó útra tér, és zsoldosként keresné kenyerét). Toldi felajánlja Piroskának, hogy bosszút áll rajta, de a női tisztesség ezt nem tűri (az egyik feljegyzésben egy szíve alatt hordott gyermekről is szó van). Toldi aztán Nápolyban véletlenül mégis megöli Holubart, a rettegett vasvitézt, aki sorra hívja ki a magyarokat párbajra... Megjegyzem, Arany e kifejezetten romantikus feldolgozás tekintetében Vörösmarty Toldi-verseiből is meríthetett (*Toldy Csepelben* – 1822, *Toldi* – 1829, *Az ősz bajnok* – 1833), különösen a középső az, mely nagyon hatásos ábrázolja a beteljesületlen szerelem tragikumát és a sír-romantikát. A romantikus elbeszélésnél (Jedek, a cseh vitéz a temetőben megtámadja az általa legyőzött magyar lovag kedvesét, aki szerelme sírjára borul, miközben Toldi épp arra jár) fontosabb a lírai hangulat, a jellegzetes „fekete

⁶⁹⁷ „A »Toldi szerelme« kész példányait mindjárt az első nap nagyon vették. Knoll Károly csütörtökön délután négy órakor már nem szolgálhatott kész példányokkal, mert egy csomó még nem volt fűzve. fűzve. Most azonban már alkalmasint szolgálhat. Az első kiadás azonban kétségkívül rövid idő alatt el fog fogyni. Tehát igyekezni kellvmegszerezni, a ki bírni óhajtja.” 1879. november 29., 1321.

⁶⁹⁸ *Fővárosi Lapok*, 1879. november 29., 1320–1321., december 2., 1332–1333 („K” aláírással). Kritikatörténeti szempontból figyelemre méltó megjegyzés: „Olyan könyv ez, melylyel a kritikának nem is volna szabad sietni; de a gőz szárnyán járó napi sajtóban ma már színházi és irodalmi »rögtönítő bíróság« kerekedett, s a ki jól fontolva kíván valamely műről írni, arra a sietők rá kiáltják, hogy utánok »cammog«.” *Uo.*, 1320.

⁶⁹⁹ „Jól tudom, hogy e példátlan hosszú időn át, annyi féle benyomás, hangulat stb alatt keletkezett munka nem lehet egyöntetű, de miután fele már megvolt, ezt az egyet legalább nem akartam töredékben hagyni, mint annyi mást.” (A költő hangulatát jelzi, hogy a levél végén a *Mindvégig* kezdő sorait írja meg „buzdításul”). Arany János – Tóth Endrének, 1879. december 9. = *AJÖM*, XIX (*Levelezés* 5.), szerk. és s. a. r. KOROMPAY H. János, Universitas Kiadó–MTA-BK-ITI, Budapest, 2015, 450–451, itt: 450.

⁷⁰⁰ Arany maga írja Gyulainak ezzel kapcsolatban: „Legfőbb akadály, mi e tekintetben rám sulyosul az, hogy a Toldi monda a másik két darabban már szinte ki van merítve – én pedig az eposzt *mondára*, a nép tudalmában is élő *mondára* szeretném alapítani, a légből kapott eposzok iránt ellenszenvvel viseltetem, hiányozván azokból az, mit én *eposzi hitelnek* nevezek. Le fogom-e küzdhetni ezt az akadályt, még nem tudom.” Arany – Gyulai Pálnak, 1855. június 7. = *AJÖM*, XVI (*Levelezés* 2.), i. m., 554–565, itt: 563–564.

romantika”. Szemléltetésül most csak a záró sorokat idézzük: Még sokszor, ha vész van, az ős tereken / A’ hír’ fia Toldi borongva megyen, / ’S már nem rideg a’ sir’ a’ pusztá uton, / Hivével a’ lányka temetve vagyon; / Hervadt koszorújok a’ sárga fűszál, / Melly halmukon ing szelek’ ostrominál. / És Toldi pihenni ha dombra hajol, / Itt álmodik a’ csata’ napjairól. / ’S míg lelke a’ vad sivatagnak örül, / Fel-felriad álmai’ szörnyeitül.”⁷⁰¹

A magam részéről úgy gondolom, hogy bármennyire is „regényes” ez az első terv, a *Toldi szerelme* tragikuma már főbb pontokban kirajzolódik benne, talán jobban is, mint a *Daliás idők* két dolgozatában. Látszik, hogy Arany a tragikumot egyrészt Toldi heves vérmérsékletéből tervezi eredeztetni, amit a hős sokáig mérsékelni próbál (akár Etele a *Buda halálában*), így a véletlennek is segítségül kell jönnie; másrészt Piroska női önérzetéből, szemérmességéből. Mi több, az első tervekben a véletleneken kívül (Toldi elkésik) már az *álcázásnak* is nagy szerepe van: Holubar Toldi képében rabolja el Piroskát, a magyar sereg útjában álló rettegett vaspáncél alatt is ő rejtőzik, stb.

A trilógia középső része azután naiv népies eposz *sem* lett – anakronisztikus újramondása az első résznek.⁷⁰² („Toldi jut eszembe, kiről, még ifjonta, / Játszi elmém könnyű énekét elmondta; / Egyszerű az ének, rajta semmi dísz tán, / De a szívből fakad melegen és tisztán. / Oh! ha – nem a hírért, nem a dicsőségért, / Nem, hogy a világnak üssek vele cégért, / De, hogy a dallásban lelkem átíjodnék – / Oh, ha még egy olyat énekelni tudnék!” – írja már az utolsó változatban – TSZ, I, 2). A *Daliás idők* első dolgozatának I. éneke (1850-ben fog neki,⁷⁰³ 1854-ben rekeszti ismét félbe)⁷⁰⁴ valóban egy tökélyre fejlesztett népies eposz lehetőségét hordozza magában, csak hogy Arany számára ez már nem elégséges.⁷⁰⁵ Ezt az éneket mint „mutatványt” különben Arany meg is jelenteti a *Losonczy Phönix*-ben,⁷⁰⁶ a

⁷⁰¹ VÖRÖSMARTY Mihály, *Összes művei*, II (*Kisebb költemények* 2.), s. a. r. HORVÁTH Károly, Akadémiai, Budapest, 1960, 49–53, itt: 53.

⁷⁰² Arany panaszkodik is Tompának: „Nincs reménységem, hogy a közönség enthusiasmmal fogadja, még akkor se, ha az elsőnél rosszabb nem volna: mert annak mindegy: mikor a népies nagy divatban volt, akkor Toldi és Kinizsi egy niveau állt előtte; most, hogy némi csömör kezd mutatkozni, még a Petőfi népdalait is meg fogja vetni. A mint a divat hozza magával.” Arany – Tompa Mihálynak, 1854. április 22. = AJÖM, XVI (*Levelezés* 2.), i. m., 420–422, itt: 421.

⁷⁰³ „Időmet főleg egy eposzra (respective költő beszély csak) fordítom, mi második darabja lesz *Toldinak*. A harmadik már kész. E másodikból adhatnék mutatvány (...) Nevet, perse, semmit alá: de megemlítnők, hogy ez »Toldi második részéből van«. A mi a díjt illeti: előttem a *gyors* küldés és *biztos* küldés egyenlő fontosságúak, pedig e kettő alig jár együtt.” Arany – Szilágyi Sándornak, 1850. május 7. = AJÖM, XV (*Levelezés* 1.) i. m., 227.

⁷⁰⁴ „Beh igazad volt, midőn intettél, hogy siessek Toldival, mert mindig nehezebb lesz megírnom! [ld. Tompa Mihály Aranyak, 1853, november 28. = AJÖM, XVI, 346–348]. Akkor ezt különös tanácsnak gondoltam: most értem bezzeg! Az a második rész aligha valaha lesz kész.” Arany – Tompa Mihálynak, 1854. szeptember 27. = AJÖM, XVI (*Levelezés* 2.), i. m., 485–487, itt: 485.

⁷⁰⁵ „Amit Arany el akar mondani, annak kifejezésére a népköltészeti formák nem is alkalmasak – és mégis emezeken kíván építeni, emezekből keres kiindulást.” SÖTÉR István, *Világos után*, i. m., 412.

⁷⁰⁶ *Losonczy Phönix: Történelmi és szépirodalmi emlékkönyv*, kiad., szerk. VAHOT Imre, Pest, 1851, 78–85. „Daliás idők” cím után az első versszak, majd „Első ének”. A lábjegyzetben: Kezdeté egy nagy népies eposznak, mely Toldi második részét képezi.

fogadtatása (persze az előbb említett műfaji elvárások jegyében) rendkívül pozitív,⁷⁰⁷ Arany a *Daliás idők* második dolgozatába változatlanul veszi át, a *Toldi szerelmébe* is csekély (de a tragikum szempontjából igen jelentős) változtatással kerül át (lásd később). A modern tragikum ebből a változatból szinte teljesen hiányzik, s vélhetően nemcsak azért, mert befejezetlen maradt, hanem azért is, mert a népies regiszterrel ez kevésbé fér össze. (Érdekes, hogy a kéziratot olvasó Gyulai épp az idilli képek közt felsejlő tragikumot emeli ki az *Erdélyi úti benyomások* című tudósításában, amikor – útban Erdély felé – Aranyékát is meglátogatta.⁷⁰⁸ Mesélt volna neki Arany a koncepcióról? Vagy éppen az erős idillből következtetett arra, hogy a szűzsé által vindikált tragikus végkifejlet annál erősebb lesz?). Poétikailag mindenestre komoly kihívás, hogy egy népies hős hogyan hasonulhat meg – önmagával. Toldi – elkésve a lovagi tornáról és a nagy hangzavarban a király parancsa ellenére kivégezve Holubart – itt csupa véletlen miatt bűnhődik (a késés oka talán az, hogy csak így tudta kifejezésre juttatni a ráerőltetett házasságtól való vonakodását), de a lovagi törvényt nem sértette meg. Hiszen ez éppen azt követeli, hogy ne engedje Piroskát hozzáadni egy idegen vitézhez, akit nem szeret – így valóban nincs belső meg hasonulás. A TSZ-ben viszont csakugyan vét a *lovagi* törvények ellen azzal, hogy más *képében* vív egy lányért, ezért büntetése és bűnhődése indokoltabbnak (egyszersmind tragikusabbnak) tűnik. Az első dolgozatban még olyannyira nem jelenik meg ez a belső konfliktus, hogy Toldi a viadal után egyszerűen megkéri Piroska kezét az apjától: „Egy szó annyi mint száz: könnyen összefértek, / Toldi meg Piroska gyűrűt is cseréltek...” (DI, III, 8). A szerelem ábrázolása pedig már-már Petőfi biedermeier-népies dalait idézi: „Isten hozzád, szívem édes szép szerelme! / Addsa kicsiny kezed, borúlj az ölemre...” (DI, III, 12). Az első dolgozat V. éneke, amelyben Toldi anyja titokban meglátogatja Piroska édesapját („Így, nem sok beszéddel, összeismerkedtek, / Egymás arcát nézve, öröm rózsát szedtek...” DI, V, 21), megint csak egy *népies elbeszélés* felejthetetlen jelenete – csak hogy a koncepció és stílus regiszter közben szép lassan teljesen megváltozott. A kacér zsidó lánnyal (Ilosvainál gazdag özvegy)⁷⁰⁹ való találkozás a maga nemében szintén stílusbravúr. Az Arany-féle feldolgozásából éppen az epizód központi motívuma, a festett oroszlánra vetődő, s az ablakon kibucskázó hős tréfás megszegyenülése marad ki, sőt itt végül maga Toldi lesz az, aki igencsak meglepi a kacér menyecskét: „Így ült,

⁷⁰⁷ Részletesebben lásd: AJÖM, V (*Toldi szerelme...*), i. m., 437–438.

⁷⁰⁸ AJÖM, V (*Toldi szerelme...*), i. m., 438. Voinovich Géza a *Pesti Napló* 1854. július-augusztusi cikksorozataira hivatkozik, itt azonban találtam az úti beszámolót.

⁷⁰⁹ ILOSVAI SELYMES Péter, *Az hiresneves Tholdi Miklósnak jeles cselekedeteiről és bajnokságáról való historia* [1574], jegyz. SZILÁDY Áron, Franklin, Budapest, 1895. Érdemes ezt a kiadást olvasni, mert más kiadások (pl. A *Magyar Költészet Kincsestára*, 20. kötet: *XVI. századi költőkből*), Unikornis, Budapest, 1994, 190–198) olyan szövegváltozatot közölnek, amelyből hiányzik a prágai kaland.... Az egyéb forrásként szóba jöhető Toldi-feldolgozás áttekintő bemutatását lásd: SZILI József, *Arany János: Toldi (trilógia)*, Akkord Kiadó (Talentum műelemzések), 1999, 11–14.

mosolyogván a Toldi szemébe. / Hanem a vitéznek komor lett a képe: / »Adta bestiája!« káromkodik s nevet. / Szeme közé önti a sok szappanlevet.” (DI, VI, 37). Ez egyébként érdekes tanulmány arra vonatkozóan, hogy a meglehetősen szemérmes Arany hogyan tudott megoldani egy efféle pajkos (sőt egyenesen pajzán) jelenetet: az erotikus rendeltetésű fürdőmedence aprólékos leírása után rögtön egy bibliai utalás Potifárné történetére (DI, VI, 39; vö. Mózes első könyve, 39. fejezet).

A szerkezeti és stiláris kérdések tekintetében különösen érdekes Kemény Zsigmond Toldi-cikksorozata.⁷¹⁰ Arany – Gyulai Pálnak írt levele tanulsága szerint – olvasta a cikksorozatnak legalább az első részét.⁷¹¹ Kemény pedig minden bizonnyal nem tudott még az évek óta az asztalfiókban lapuló *Toldi estéjéről*, amely az év áprilisában kerül a nyomdába, „miután a II-dik rész elkészültét magam se győzőm várni”,⁷¹² az első részen kívül csak a *Losonczy Phönix*ben megjelent „mutatványt” olvasta. Ugyanakkor nem egészen kezdő regényíróként (a Gyulai Pál, *A szív örvényei*, a *Férj és nő* meg a *Ködképek* már mögötte, a *Szerelem és hiúság* épp megjelenésre vár) nagyon pontosan látja a „maradék” mondai anyag feldolgozásainak azokat a nehézségeit, amelyeket *eposzíróként* Arany is érzékelt. Először is, hogy „a Toldit éneklő költő beszélynek [!] a hős állása szerint fokonként emelkedőttebbé kell válnia a nélkül, hogy megszűnnék népies lenni.”⁷¹³ Vagyis „az európai legfelsőbb körök elite-je” által látogatott udvarban mozgó Toldit már nem lehet olyan módon „népiesnek” ábrázolni,⁷¹⁴ mint az első részben (amikor például az álom „édességén / Tiszta nyál csordult ki Toldi szája végén” – T, IV, 5), ugyanakkor mégis „specifíce népiesnek” kell lennie, hiszen ez a mondakör alapmotívuma (ezt kívánja az „eposzi hitel” – mondaná Arany).⁷¹⁵ Hogyan oldja ezt meg Arany? Feltűnő például, hogy a középső részben a malomkő-jelenet is amolyan

⁷¹⁰ Divatcsarnok, 1854. január 15., 49–58; január 20., 73–82; január 25., 97–106; február 5., 145–149. A leendő Toldi(k) kompozíciójával az utolsó rész foglalkozik.

⁷¹¹ „[Köszönet] Nem különben Keménynek is, kinek divatcsarnoki czikkéből még ugyan csak az első közleményt olvastam, s azt hiszem teljesen igaza van T.[oldy] Ferenc ellenében, legalább én eleve úgy fogtam fel Miklós gazdát, mikép ő eléállítja. Félek, hogy a hátralevő rész miatt pirulnom kell, pirulnom most, midőn Toldi (d. h. az enyém) nem „*uj szita*” többé s illő volna szép csöndesen a pad alatt hagyni [utalás Kazinczy és Bulcsu Károly népiesség-kritikájára]. (...) Azonban – olly író elismerése, olly ember vonzalma, mint Kemény, sokkal becsesb előttem, hogysem azt igazán megérdemleni legforróbban ne ohajtsam.” Arany – Gyulai Pálnak, 1854. január 21. = AJÖM, XVI (*Levelezés 2.*), i. m., 381–384, itt: 383.

⁷¹² Heckenast 800 forintot ad a *Toldi estéjéért*. Arany – Tompa Mihálynak, 1854. április 22. = AJÖM, XVI (*Levelezés 2.*), i. m., 420–422, itt: 421.

⁷¹³ Divatcsarnok, 1854. február 5., 145–149, itt: 146.

⁷¹⁴ Sőtér István írja ezzel kapcsolatban, hogy „Aranynak *Toldi*-ban még nem mindig vált vérévé az új népies stílus. (...) Aranyak időnként akaratlan naivsága (ezek közé tartozik a „kínos éhség” megszemélyesítése is) kevésbé előnyösen ütnek el a tudatos és szándékos, tehát művészi tervből fakadó, naiv részletektől.” S amíg „Toldi nyájas, közvetlen népiessége néhol archaikus hangnemmel is változik”, a Toldi szerelmében (és a Buda halálában) „népiesség és régiesség szervesen összekapcsolódnak.” SÖTÉR, *Világos után*, i. m., 81–82. Az utóbbi különbségről részletesebben lásd: DOBÁS Kata, „*Oh, ha ecsetem most méltó lenne rátok*”: Az aranykor képzele Arany János *Toldi szerelme* című művében, It, 2010/3, 374–396.

⁷¹⁵ Kemény gondolkodása e tekintetében sok hasonlóságot is mutat az Aranyéval: „Azonban a népnek jobb emlékező-tehetsége volt a mesékre, mint a historiára, jobb az adomákra mint a kronológiára nézve.” Uo.

népi legendává válik: „Vásáron ezek most kezdenek gajdolni / Egy magyar vitézről, neve *Cola Toldi*, / Ki malomkövekkel hajigál a harcon, / Láttam is: egy ponyván mutaták, a rajzon.” (TSZ, IX, 71) Nota bene: a népi hőseket idéző becézett olasz névváltozat (a nápolyi hadjáratról van szó) a szövegben kiemelve. „»A *Cola* ez! aki malomkövel górál.«” –meséli a Zách-ivadék kobzos a „föld népé”-nek (TSZ, X, 78) – a név megint csak kiemelve.

Ami mármost az egyes epizódokat illeti: „a kaczer delnöveli groteszk történetet” (az egyetlen „magánéleti” vonatkozás Ilosvainál) ő inkább teljesen kihagyná, helyette Szigligeti Ede *Rózsa* című vígjátékához utalja a költőt, amelyben egy Toldiról szóló pompás adoma is elhangzik: „mikor a választásra kerül a dolog, inkább lemond a szerelemről, mint kedvelt szakálláról.”⁷¹⁶ (A kacér menyecske jelenetét Arany a második dolgozatból már kihagyja). Erről a darabról írja a korabeli kritika derűs humorral:

Ezen pályanyertes, jobb magyar színművel megkezdeni az új évi előadásokat, színházunk' művészi és nemzeti céljával tökéletesen megegyező dolog vala; mert ez a' *Rózsa*, Szigligeti egyéb, gyorsan 's kevés gonddal felnövesztett dráma virágai közt, valódi jó illatú, teljes rózsza.⁷¹⁷

Megjegyzem, Arany az első dolgozatba bele is komponált egy hasonló (bár jóval heroikusabb) adomát, ami Toldi és a Piroskát éppen számára kiszemelő király beszélgetésében hangzik el. „De Toldi azt mondja: »kard a feleségem, / Fiaim s leányaim: harci dicsőségem!« (DI, II, 12) Mindez egy népies elbeszélésbe tökéletesen bele is illik, ám a tragikumnak (s talán általában a modern lélekábrázolásnak) nem tesz igazán jót. Mennyivel árnyaltabb ennél a második dolgozat és a végső változat párhuzamos jelenete: „Fejét rázta Miklós, mintha talán a szót / Ki akarná rázni a füléből – s nem szólt.” (DI2+TSZ, II, 2). Ez a talányos hallgatás, ami akár arra is utalhat, hogy Toldi talán a saját érzéseivel sincsen egészen tisztában („Azzal hamar tisztában lettem, hogy ha II. részt írok, ez nem lehet anélkül, hogy hősem hatalmas fizikumát a szerelem konvulziói közt is fel ne mutassam” – TSZ, Előszó), ez igazán tragikus és modern.

Kemény a prágai mesés kalandot is inkább kihagyná „mértékentúltság”-a miatt – a nép inkább elhiszi, hogy Toldi a Margit-szigetről egy rúgással a pesti partra löki a csónakot, mint azt, hogy tizenegy király hatalmával valaki dacolni mer. Ennek tükrében (a kor egyik legnagyobb regényírójáról van szó!) még inkább értékelni tudjuk a nagyszabású vitézi csel mesterien kidolgozott, a feszültséget lépésről lépésre felépítő jelenetét, amelynek igazán adekvát médiuma talán a „suspense” (feszültségnövelő) technikában olyannyira járatos mozifilm lehetne. Figyelemre méltó, hogy a legjellemzőbb (értsd: leginkább irodalmi

⁷¹⁶ *Uo.*

⁷¹⁷ Regélő Pesti Divatlap tárcája, 1842, január. 5, 13–14.

feldolgozásra kínálkozó) mondának Kemény éppen az öreg Toldiét tartja, nem tudván arról, hogy Arany ezt már fel is dolgozta a *Toldi estéjében*. Így talált egymásra Toldi körül – ha talán csak virtuálisan is – a korszak két nagy elbeszélője.

A *Daliás idők* második dolgozata már nemcsak koncepciójában bonyolultabb, de szerkezetileg is kiforrottabb, mint az első. Az I. ének változatlanul került be, a másodikba azonban már beiktatta Arany a hamis bajvívás motívumát (Holubár helyett immár Tar Lőrinc figurájával), ami különben szintén szerepel Szigligeti említett vígjátékában mint *tipikus drámai fogás*. Toldi és Piroska a bajvívás közben egymásra néznek (DI2, II, 30–32), a szerelemábrázolás is mélyül, az elbeszélő szólamába már bekerül a tragikum „előérzete”: „Ekkor esett az, hogy két ifjú cseléd / Szíve szerelmének fonta már kötelét, / Kötelét halálos, örök szerelemnek... / Én uram istenem, add jó végét ennek!” (DI2, II, 32). Az ének végén szereplő táncjelenet megint csak olyan „mutatvány”, amely akár önmagában is fémjelezhetné a művet – Arany az érzelmes regények elmaradhatatlan kliséjét is kitűnően tudja ábrázolni. A tragikum ugyanakkor az elkészült részekből teljesen kimaradt – nyilván később bontakozott volna ki, s talán annál erősebb lett volna a hatás, minél idillikusabb a szerelem. A hamis bajvívásnak látszólag semmi következménye nincs, Piroska a tánc végén egyszerűen Toldinak adja a jegygyűrűt, még a királyi büntetés is elmarad (a dolog végkimenetele itt egészen az ő elképzelései szerint alakult). A III. énekben aztán zavartalanul folytatódik a szerelmi idill („Nincs is az időnek ottan mutatója!” – DI2, III, 65), az „összefonódás” itt központi metaforává válik (lásd a fenti idézetben is): „Ébrenlét? vagy álom? szó csupán egy véget: / Akkor is ott járnak egymás deli karján, / Illatozó kertben füzes Tisza partján...”

Nota bene: a *Toldi szerelme* I. énekének végén Piroska egyedül megy le sétálni a Tisza-partra, elégikus ábrándozásba merül Toldi képe iránt (személyesen akkor találkoznak először, amikor Tar Lőrinc, immár mint Piroska férje, meghívja Toldit magukhoz), a központi metafora itt a hervadó virágé: „Oh, sziv édes álma, ha nem álom volnál! / Perc, rövid muló perc, soha el nem múlnál! / Rózsa mindig nyílnál, el sem is virulnál! / Szerelem, szerelem, jaj, be áldott volnál!” (TSZ, I, 38). A mesés lengyelországi kaland (a zsidókra vadászó Dovece óriás és a zsidók legyőzése) ebből a változatból már teljesen kimarad (a prágai kaland pedig még nincs meg), elkezd Nápoly köré szerveződni a cselekmény.⁷¹⁸ Sokat változik az Endre-gyilkosság megjelenítése is: hiányzik a vadászlaki események közvetlen elbeszélése (DI, IV, 17–21), megszületik az *eltávolító*, az Endre életét képekben lefestő gyászlobogó motívuma (DI2, IV, 1–7, TSZ VIII, 62–68: balladává átdolgozva, Izolda alakja nélkül), valamint bekerül az 1855-ös keltezésű *Zács Klára* balladája is (DI2, III, 31. és 32. között,

⁷¹⁸ Az Arany által bedolgozott történeti forrásokról ld. a kritikai kiadás jegyzeteit: AJÖM, V (*Toldi szerelme...*), i. m., 449–453.

TSZ, XII, 36. és 37. között). Csak itt szerepel Johanna fényes esküvője (DI2, IV, 18–21) – a TSZ-ben erről is Durazzo leveléből értesülünk („Hogy Johanna s férje *Lajos* ellen jönné, Endre halálának boszúlója lenne.” – TSZ, VIII, 69).

A Gyulainak⁷¹⁹ és a Tisza Domokosnak⁷²⁰ írt leveleiből pontosan értesülünk azokról a főleg *poétikai* nehézségekről (most tehát nem egészségügyi okokról van szó), amelyekkel Aranynak meg kellett küzdenie, és amelyek végül a dolgozat félretevéséhez vezettek – egészen 1863 őszéig, amikor is a *Buda halála* befejezése után újra elővette azt. Ám mielőtt rátérnénk a *Toldi szerelmére*, meg kell még vizsgálnunk röviden a mű szűkebb intertextuális kontextusát, vagyis a Toldi másik két részéhez és a közvetlenül előtte keletkezett *Buda halálához* fűződő kapcsolatát, mert – nézetem szerint – komparisztikai távlatból rajzolódik ki igazán e kései mestermű koncepciója.

Ha a *Toldi* a hierarchikusan rendezett eposzi világkép helyreállításának metatörténete (habár azért itt is marad néhány, az eposzi totalitásba nem illeszkedő, nyugtalanító részlet),⁷²¹ akkor Aranynak voltaképpen nincs is több „igazi” eposza. Sőt már az első része is ironizálja némileg a népies elbeszélő – a 19. század közepén már erősen ideologikus – szerepkörét.⁷²² A *Toldi halálában* pedig nemcsak a természetes idő- és értékrend fordul ki önmagából (a temetkezés megelőzi a halált, az uralkodó épp Toldi halála kapcsán jön rá, hogy életműve, „a nemzet erkölcsének simítása” kudarcot vallott), hanem az Arany eposzelméleti szövegeiben jelzett „visszatisztítás” helyett a mű a saját előzménye által felállított eszményeket parodizálja ki.⁷²³ Ez az elégikus-ironikus alaphang – a nagy elbeszélések közül – később a *Buda*

⁷¹⁹ „Ezért pihen olly hosszasan Toldi II; Ilosvai magamra hagyott, s én egyik légvárat a másik fölé rakom, de egyikkel sem vagyok igazán megelégedve, mert nem bigyeszthetek mottót a szakaszok fölibe, mint pap a textust, mintha mondanám: »hígyetek, ne nekem, hanem az *írásnak*!«” Arany – Gyulai Pálnak, 1854. január 21. = AJÖM, XVI (*Levelezés* 2.), i. m., 381–384, itt: 382–383.

⁷²⁰ „Nem akarok kemény bíráló lenni: de az egészet *tűzre* ítélem [ti. Tisza Domokos hároménekes költői elbeszélését Johanna történetéről, melyet a tanítvány óvatlanul megküldött mesterének – H. G.] Azonban méltányos is tudok lenni a szerző iránt: e nápolyi történeten a *művészet átka* fekszik; ezért, hogy rajta már annyi novella, tragédia etc. hajótörést szenvedett, legujabban »Toldi der Zweite«. A tárgy olyan, miből semmit se lehet csinálni: Endre egy silány fráter, Johanna 100 esztendeig él, Lajos portyázásai semmi eredményre nem vezetnek: ki csinál ebből valamit?” Tisza Domokosnak, 1854. június 21. = AJÖM XVI (*Levelezés* 2.), i. m., 384–386, itt: 385.

⁷²¹ Ilyen „nyugtalanító” részletek például a főszereplő nyersesége, mely sem a „természettel” (pl. a farkaskölykök megsajnálása, majd az anyaállattal vívott harc hevében azok kiirtása), sem a saját lovagi énjével nem áll igazán összhangban. A névtestvérével, a cseh Mikolával vívott párbaj (én-szimbolika) nem klasszikus lovagi harc, sőt Miklós nem is vívhatna lovagként, hiszen a gyilkosság bűne alól még nem nyerte el a királyi feloldozást. SZILÁGYI Márton, „*Köszönöm az Isten gazdag kegyelmének*” (*Arany János: Toldi*), Alföld, 2005/12, 85–97.

⁷²² Vö. MILBACHER Róbert, *Arany János és az emlékezet balzsama: Az Arany-hagyomány a magyar kulturális emlékezetben*, Ráció, Budapest, 2009, 169–197, különösen: 187–190. („A *Toldi* narrációja és a népköltői imázd szűkössége”).

⁷²³ A Gyulafy-fivérek ilyen szempontból a „toldiság” tökéletes ellenképei, amennyiben a haza becsületének megmentése helyett csak a saját szerelmi ügyükre koncentrálna (bezzeg Toldi). Az apródok éneke pedig azzal parodizálja a *Toldit*, hogy annak elődszövegét, Ilosvainak a ponyvahagyományhoz kötődő vitézi énekét a maga „tisztaságában” szólaltatja meg. Ez provokálja ki (újfent) Toldi „tragikus vétkét” (fátumát), amivel a hős felidézi

halálában nyer igazán tragikus színezetet, méghozzá a szó modern (regényes?) értelmében. Amíg például a *Toldiban* egyetlen bázismetaforából lépésről lépésre, jól követhető tropologikus áttételekből bontakozik ki a mű egységes világképe (óriás szűnyog–gémeskút, böglyökkel hadakozó ökrök–Laczi háborúba induló vitézei, az „égi háborúval” és az „istennyilval” asszociálódó, stb.), addig a *Buda halálából* „hiányzik a szintek mindegyikét érintő kölcsönös feltételezettség”.⁷²⁴ Az egyes cselekedetek itt nem egy poétikus totalitás tükrében nyernek értelmet, hanem végletesen kiszolgáltatottak a retorika szubjektív – a nyelv anyagságát is magában foglaló – önmozgásainak, ami ráadásul sok esetben feltűnően téves előfeltevésekre és következtetésekre alapul, nemcsak az olvasó, de még a hősök előtt is rejtett érdekeket és motivációkat tárva fel.⁷²⁵ Kivált az isteni szféra idegenedik el az emberi és a természeti világtól. A testvérvizsályt és a nyomában járó „nemzeti” meghasonlást a mű szövege olyan fátumként (sic!) jelöli meg, amely fölött még Hadúrnak sincsen hatalma: „»Jaj! betelik, mondá, már íme betelnek – Népe jövődöi számlálva Etelnek. // Isten, alant földjén, ő lehetett volna; / De nagy ily kísértés földi halandóra« – Szólt; / és megnyugodott, könnyét letörölvén: / Hogy örök-állandó amaz erős törvény.” (XII, 295–300).⁷²⁶ Ezzel kapcsolatban Dávidházi Péter⁷²⁷ és S. Varga Pál is hangsúlyozzák, hogy a *Buda halála* tragikum-konceptiója végső soron az általa „parodizált” görög hősmondák és a kálvinista tanok egymással is kontamináló világképére íródik rá.⁷²⁸ (Mint láttuk, a görög sorsfogalom és a keresztény tanok poétikailag motivált vegyítése egyáltalán nem szokatlan a korabeli kritika kontextusában: találkoztunk vele már Kemény Zsigmondnál is, és ez volt az egyik meghatározó jegye Beöthy Zsolt tragikum-könyvének is).

maga ellen a Nemezis, ami végül – ahogy különben az első részben is – a katharszisz eszközének bizonyul. VÖ. SZILÁGYI Márton, *Bűnbeesés és megtisztulás = A magyar irodalom története*, II, i. m., 287–296;

⁷²⁴ S. VARGA Pál, *Retorika, transzcendencia és tragikum a Buda halálában*, It, 2012/1, 3–26, itt: 4.

⁷²⁵ Buda érvelésében például Isten „lángtollu nyila”, mely tévedhetetlenül lesújt a bűnösökre, a következő strófában már az emberi szándék és tett diszkrepanciáját metaforizáló célt tévesztett nyíl képével kerül szemantikai feszültségbe (I. 42–43., ill. 51–52.). A célt tévesztett nyíl és a megbokrosodott ló, valamint a hatalom megosztásának szükségességét szemléltető képek (mértéktartó kalmár és bíró, lakoma stb.) szintén nem rendeződnek valamiféle poétikus totalitásba, hanem olyan, mintha kifejezetten szabad asszociációk – katakrézisek és parabázisok – mentén haladna előre az érvelés.

⁷²⁶ AJÖM, IV, (*Keveháza: Budaháza: A hun trilógia töredékei*), szerk. BARTA János, s. a. r. VOINOVICH Géza, Akadémiai, Budapest, 1953, 128.

⁷²⁷ DÁVIDHÁZI Péter, *Hunyt mesterünk*, i. m., 142–143.

⁷²⁸ „Ami a *Buda halálát* illeti: a fátum, amely fölött Hadúr rendelkezik, alá van rendelve a nemezisnek – vagyis az eposzi tragikumnak.” S. VARGA Pál, *Retorika, transzcendencia és tragikum a Buda halálában*, i. m., 20. Később: „Az a háromszintű világ, amelyben alul az ember, felül a nemezis, a kettő között pedig Hadúr helyezkedik el, a görög mitológia világát idézi; eszerint az isten(ek) is alá vannak rendelve a Nemezis egyetemes törvényének. Ha igaz, hogy a fátum az eposz, a nemezis a tragédia vezérfogalma, ez az utalásrendszer a tragikum érvényesülését támogatja; a transzcendencia Hadúr által képviselt szintjén a szereplőkön múlik, hogy a fátum törvényei szerint cselekszenek-e, s a Nemezis csak akkor lép elő elrejtettségéből, ha e szabad cselekvés a tévedés (hamartia) folytán mozgósítja. A keresztény olvasó ezt természetesen értelmezheti úgy, hogy Isten szabad akaratot biztosít az embernek, hogy az ő útjait választja-e, az isteni törvénnyel szembeszegülő, elbizakodottságból fakadó cselekvés azonban törvényszerűen Isten büntetését vonja maga után.” *Uo.*, 25.

A *Daliás idők/Toldi szerelme* fogalmazása kapcsán ez a sajátos tragikum-koncepció már az első ötletcsírák fogantatásánál kimutathatóan jelen van. A mű első, még erősen romantikus foszlányait is tartalmazó *Pro memoriam* jegyzeten is olvasható.⁷²⁹ Közelebről a *Toldi szerelme* retorikai alaphelyzete a kompenzáló visszatekintés: „Engem is a bánat megviselven zordul, / Vigaszért hő lelkem a multakba fordul; / Azokkal időzőm, akik másszor voltak: / Mit az élet megvon, megadják a holtak.” (TSZ, I, 1.) Nem pusztán arról van szó, hogy Aranyt, az életrajzi szerzőt szoros kapcsolatok fűzték a holtakhoz.⁷³⁰ Hanem arról, hogy egy ilyen felütés után értelemszerűen a *hiány* (egy üres hely a szövegben) az egész elbeszélés egyik konstitutív poétikai-retorikai alakzatának tekinthető. Egy másik fontos poétikai-retorikai alakzat a szövegben a *vigaszé*, mely Arany életművében is fontos előzményekre talál.⁷³¹ Egy kicsit távolabbra tekintve: Arany német kortársa, Jakob Bernays nevéhez fűződik Arisztotelész „orvospoétikai” megközelítése, amely a tragédiát csillapítószernek tartja, amit a jó *poéta* mint szakember [*poétész*] adagol a közönségnek.⁷³² Távolabbról ide kapcsolódik Derrida Platón „gyógyszertáráról” szóló híres tanulmánya is, amelyben a szerző kimutatja, hogy Platón szövegeiben – és különösen a *Phaedruszban* – a *pharmakon* szó nemcsak gyógyszer, hanem mérget is jelenthet, s a kérdés éppen a kettő megfelelő aránya, illetve adagolása.⁷³³ Úgy látszik, hogy ez a felfogás a sorscapásokat gyakran humorral (s olykor tragikus eposszal) csillapító Arany Jánostól sem állt nagyon távol.

A következő lényeges poétikai-retorikai szervező-motívum, ami már az I. ének 3. versszakában megjelenik: a *rendképzet*: „Ifju Lajos király atyja trónján üle, / Urak és leventék

⁷²⁹ „A fátum nagy eszméjét szerencsésen kivinni. Az Anjoiu-házra enyészet van kimondva. Részint a ház alapítója, I. Károly által Konradinon elkövetett vértett, részint (én inducálom) a Felicián esete miatt. Lajos, *erénye által*, saját *személyére* nézve, kiküzdí magát a fátum alól. De neje, leánya, Endre már alája esnek. Endre halála fatális dolog. Lajos azért nem bosszulhatja azt meg Johanna halálával. Másnak van fenntartva a végzet könyvében, *Johannát megölni*. Lajos azonban, mikor ezt megtudja (álomlátás), a fátum ellen nem küzdhetvén, nemesebb bosszút áll: visszaadja országát. Ugy hiszem, ez egészen *epikus szellemben* van. Azt mondani, hogy nincs fátum a keresztény világban, ostobaság. Vagy nem áll-e a 10 parancsolat: Meglátogatom az atyák álnokságait a fiakban harmad- és negyedízigen. Mi ez más, mint némileg fátum. S a praedestinatio, mit református embernek hinni kell, mi más, mint fátum? AJÖM, V (*Toldi szerelme...*), i. m., 435–436.

⁷³⁰ „Mindig egy sugár *múlra* szorult: Nagykorösről meg Pestről mindig Szalontára vágódott. Mennél öregebb lesz, múltja annál gazdagabb, annál több emléket rejt magában. (...) Két nagy ellentét, a halál kömerevsége és az élet minden kínja – úgy gondolja – egyesül sorsában.” RIEDL, *Arany János*, i. m., 29–30, 34. Arany Tompának egy Szalontán épülő családi sírboltról is ír, mely életének „záróköve” lesz, és arról is, hogy valósággal „szenvédő halottnak” érzi magát. A költő és a sírversek kapcsolatáról legutóbb Szilágyi Márton közölt érdekes tanulmányt. SZILÁGYI Márton, *Arany János és a sírversek = Minden gyűjtemény: Tanulmányok Küllös Imola 60. születésnapjára*, szerk. CSÖRSZ Rumen István, ELTE BTK Folklore Tanszéke, Budapest, 2005, 167–179.

⁷³¹ Például a költő a magánéleti és közösségi tragédiák közepette „kedélyflastrom”-ot (a vigasz allegóriája) talál Kölcsey *Vanitatum vanitas* című versében (jellemző, hogy ezt is egy külsőleg tréfás hangvételű levélben mondja el hasonló kedélyállapotban leledző barátjának). Arany János – Tompa Mihályhoz, 1859. június 4. = AJÖM, XVII (*Levelezés 3.*), i. m., 304–307, itt: 305.

⁷³² Jakob BERNAYS, *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, Breslau, 1857. Az elméletet népszerűsíti és továbbgondolja: Wolfgang SCHADEWALDT, *Tübinger Vorlesungen*, IV: *Die griechische Tragödie*, szerk. Ingeborg SCHUDOMA, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991.

⁷³³ Jacques DERRIDA, *Platón patikája*, ford. BOROS János–CSORDÁS Gábor–ORBÁN Jolán = *A disszemináció*, szerk. KOSZTA Gabriella, Jelenkor, Pécs, 1998, 61–171.

szolgáltak körül; / Budán székel immár, az új palotában, / Mely tündéri fénnel épült mostanában.” (TSZ, I, 3). A király ráadásul – a népmesei Mátyás módjára, ami persze anakronizmus – a nép közé vegyül, hogy a saját szemével is meggyőződhesen a törvények betartásáról: „Elmegyek, fordúlok egyet-kettőt, szóla, / Hiszen én vagyok az ország számadója.” (TSZ, I, 4). A „számadást” tehát – nyilvánvaló okokból – *színlelve* kell elvégeznie: Csuta György nevű bocskoros nemesnek adva ki magát, ami egyrészt sok költői tréfára ad lehetőséget (a „bocskoros” király édesapja borozás közben azzal hengegett, „[h]ogy a nemzetségünk *Árpád* vérből ered – TSZ, I, 18); Rozgonyi válasza erre: „»...Megjárom bizony, ha még királynak tesznek!«” – TSZ, I, 19. Másrészt éppen a színlelés, az álcázás motívuma⁷³⁴ az, amely a későbbi bonyodalmak, és par excellence a modern tragikum forrása lesz a műben. Rozgonyi az *álruhás* király felvetésére, hogy bajvívással válassza ki leendő vejét – mintegy tragikus ómenként – a látszattal szemben az igazságot jelöli meg a jó párválasztás alapjául: „Öcsém, öcsém: akkor én csak *embert* néznék. / Nem kéne egyéb, mint személyes vitézség... (TSZ, I, 28). S mint tudjuk, éppen az lesz a bonyodalom (és tragikum) alapja, hogy Toldi – bár a vitézség nem hiányzik – nem a saját *képében* vív.”⁷³⁵

Az előző dolgozatokban nem szereplő 25. versszakban a király Toldi és Piroska összeboronálását tervezgeti, az elbeszélő itt is a már említett „fonás” metaforikát használja („Őket arany szállal szötte, fonta össze” – TSZ, I, 25). Feltűnő különbség azonban, hogy ezúttal nem önkéntes összefonódásról van szó, a poétikai alakzat ekképp a (rab)lánc metaforikáját is megidézi. Toldi pontosan így fogja fel a házasságot: „»Ehmit! nekem asszony? és kölönc egy falka? / Hogy utánam ríjon, mint az ajtó sarka, / Mindig valahányszor az ajtót behúdom?...” (TSZ, II, 3.) A fejezet végére bekerült 6 új versszakból (34–39) jól látszik, hogy Toldi Piroska számára voltaképpen egy *álmokép* (Tar Lőrinc lakásán fognak először találkozni az V. ének végén), a romantikus szerelem allegóriája: „Még szemét behunyva is foly az ígézet, / Mint ha ki valamit erősen megnézett.” (TSZ, I, 38). Az előző dolgozatokban kevésbé testetlen szerelemmel – csókváltás és tánc – találkozhattunk.

A II. énekben „történik meg” voltaképpen a tragikus *hamartia*, és hangsúlyozni szeretném, hogy itt valóban a modern tragikumot konstituáló megtörténésről, eldönthetetlenségről van szó – egy hermeneutikailag üres helyről a szövegben. A *színlelt* bajvívás éppen megfogható ötletét (vagyis hát feltehetően azt) Toldi először így kommentálja Tar Lőrincnek: „»Semmi, felelt Miklós, bolondság az egész...” (TSZ, II, 14.) Pár sorral

⁷³⁴ Az „álcázását” hozzám hasonlóan központi motívumnak látja: CSÜRÖS Miklós, *Közelítések a Toldi szerelméhez* = Uő, „*Lesz idő, hogy visszatérhet*”: *Jegyzetek Arany János és a századforduló korszerűségéről*, Kráter, Budapest, 1994, 7–17.

⁷³⁵ Rozgonyinak, úgy látszik, valóságos epikus jelzői az ómenek, a III. énekben is: „Örömet ígerte, öröme telt benne [ti. hogy felviszi leányát Budára – H. G.] / Nem tudja, hogy inkább temetőbe menne.”

lejjebb Lőrinc jellegzetes válasza: „Úgy de, monda Lőrinc, az én kezem *balog*.” (Uo.) A „balogság” (balkezesség) itt persze magára az erkölcsi fogyatékosagra is vonatkozhat, nevezetesen, hogy egyik vitéznek sem jut eszébe, hogy más képében vívni egy hölgyért kiáltó lovagiatlanág. Habár a jelenet már korábban (második dolgozat) is megvolt, annak fényében, hogy ezúttal következménye is lesz, természetesen sokkal tragikusabbá válik. A 33. versszakban nem csak stiláris változtatások (a látószög élesítése)⁷³⁶ vannak a második dolgozat párhuzamos (30.) versszakához képest, hanem koncepcionális is: előtérbe kerül, exponálódik a jobb kezűség ténye; Piroska reakciója („Bizonyos! bizonyos! – visszalöké fátylát – Oh, a vak szerelem mindeneken átlát.” – TSZ, II, 33) a tragikus vakság allegóriájaként is értelmezhető. Ekként persze a szerelem és a tragikum is asszociálódik egymással, s valóban indokolt értelmezés lehet Toldi és Piroska „tragikus szerelméről” beszelnünk, amelynek a forrása éppen a hősök korlátozott látóköre, „vaksága”.

A bajvívást ezen a ponton Lőkös, a hírnök megérkezése szakítja félbe (aki a második dolgozatban még Toldi egyik ellenfele volt!), ami lehetőséget ad arra, hogy az elbeszélő elkísérje hősét a Tisza-partra (az előző énekben ugyanide kísérte Piroskát). A két Tisza-parti jelenet között a metaforikus kapcsolatot a céltalan bolyongás képzele biztosítja („Le a Tisza partra cél nélkül bolyongván” – TSZ, I, 35.; „Mit tudja, hová fut? hova jut, mit bánja?...” – TSZ, II, 37.). A folyó mindkét esetben a hősök lelki képeit tükrözi vissza: Piroskának a szerelmét („Akkor vált meg a nap csókkal a mezőtül, / Akkor ébredt a víz szerelme tüzetül” – TSZ, I, 35.), Toldinak a bűntudatát („Föld ahol elnyelné, s folyamat a tenger!” – TSZ, II, 37). Poétikai jelentősége van annak is, hogy Toldi a sátorba visszatérve éppen egy vadkan bőrére veti magát („Vissza egy-egy nyögést csak nehezen tarta, / Füleit a vadnak csikorogva marta” – TSZ, II, 40), hiszen az V. ének végén éppen egy disznósült elfogyasztása közben kerül sor a hamis bajvívás Piroska általi leleplezésére (és a végzetes pofonra), amely ott explicit módon is Tar Lőrinc alakjával azonosítódik („Képe vörösebb lett mint a malac bőre” – TSZ, V, 101).

Toldi a tragikus hibával kapcsolatban a II. énekben először tudatlanságát fejezi ki, majd Lőrincre próbálja hárítani a felelősséget („Nem tudtam előre...te pedig ráhagytad...” / Lovagi páncélom’ szenny érte miattad” – TSZ, II, 41), s közben az asszony megbecsülését (szem-metafora!) köti ki feltételül, amit Lőrinc majd a párhuzamos jelenetben (V. ének vége) a pofonnal súlyosan megsért. Amikor a szorongó Piroska (a II. énekben) észreveszi, hogy a felé ügető győztes vitéz nem Toldi, hanem Tar Lőrinc, „a szíve ketté hasad ékkel” (TSZ, II, 50). S bár dacos reakciója látszólag sokkal reflektáltabb, mint Toldi „tudatlan” vétke („Egy szóba kerülne: világos azonnal; / Tanú is akadna mellette bizonynal / Ki felállna mindjárt, ki a

⁷³⁶ Piroska a „vitéz fiúk” helyett kifejezetten az „érte vívókat” „nézi vala sorra”; nem „[k]eresi félszemmel”, hanem „[s]zemesen fürkészte” Toldit, stb.

csalást sejt: / Hanem ő azt a szót soha ki nem ejti.” – TSZ, II, 52), a folytatásból rögtön kiderül, hogy ez is nagyrészt tudattalan tényezők eredője: „Nem is úgy dajkálták, nem is úgy nevelték, / leányi szemérem leköti a nyelvét, / Született szemérem, tanult kötelesség: / Oh, a leány sorsa csupa kénytelenség” (TSZ, II, 52). Azt is hangsúlyoznunk kell, hogy Piroska a „hervadt virág”-gal azonosítja magát („Hiszen *itt volt, megvált*; odadobá csúfra, / Mint egy leszakított virágot az útra” – TSZ, II, 53), amelynek szintén jelentős poétikai kapcsolódásai vannak a műben,⁷³⁷ és persze azon kívül is.⁷³⁸

Piroska végül egy olyan performatív beszédaktusban nyilatkozik meg, mely aligha teljes összhangban egész személyiségével: „»Akarok Tar Lőrinc felesége lenni.«” (TSZ, II, 56. – eredeti kiemelés). Ezzel Kemény Zsigmond egyes regényei (a *Férj és nő* tragikus házaspárja, az *Özveggy és leánya* Tarnóczy Sárája,⁷³⁹ *A rajongók* Laczkó Istvánja) újabb példáját szolgáltatja irodalmunkban az *önmeghasonlás* sajátosan modern tragikumának.

A prágai kaland után immár Toldi az, aki Piroskáról *álmodik* (TSZ, IV, 86), s a D2-ben elkezdett fonás-motívum is folytatódik („Ott lehet a hírnév, cser-koszorúk lombja: / Rázza fejét Toldi: »de ha nem ő fonja!...«” – TSZ, IV, 87), mi több: „Oh! folya e lélek, rohanna magától, / Csak büszke becsület ne állana gátul; / Piroska lelkével bizony összefolya, / Csak az adott szó s ál harc szemérme ne volna...” (TSZ, IV, 88; vö. I, 38: „Még szemét behúnyva is foly az ígázat...”). A szerelem tehát most lett igazán kölcsönös, amikor – úgymond – már késő, vagyis hogy nem lenne az, ha a „leányrabló” cseh vitéz nem jelenne meg. A *Fővárosi Lapok* már idézett kritikusa az efféle „regényes” kalandokban csak a jelentőségteljesebbnek érzett szerelmi szál indokolatlan megszakításait látja. Pedig poétikailag ez is jól meg van indokolva: mindegyik kaland egy-egy *menekülési kísérlet* Toldi részéről az egyre tragikusabbnak (kiútalanabbnak) érzett szerelem elől.⁷⁴⁰ A II. ének végén, amikor kiderül,

⁷³⁷ Például az. I. énekben az elbeszélő az alábbi metonímiával fejezi ki, hogy a királynak ízlik a Piroska által metszett méz: „Tiszta mint az arany, illatos, mert rajta / Kedvesen megérzett a virág zamatja” (TSZ, I, 13.), az ének végén pedig Piroska az alábbi gondolatokkal (és elmaradt cselekedettel) megy le a Tisza-partra: „Virágít a kertben locsolnia meg kell, / Apja váltig mondja: harmatos a reggel. // Virágai mellett – mit neki virágok! / elsuhan, ellebben, le sem is néz rájuk” (TSZ, I, 34–35). A III. énekben azzal vigasztalja Toldi édesanyja zokogó fiát: „»...Nem a világ egy lány, s van lány a világon: / Terem az szebbnél szebb, mint rózsza az ágon«” (TSZ, III, 28). Legegyértelműbben pedig a X. ének apostrofjában: „Piroska, Piroska! szép hajnali álmom! / Így kell-e tetőled végre is megválnom? / Pünkösti virág, kit e dalomnak bájul / Tűztem homlokára, így kell hogy aláhúlj?... / Más volt az idő, hajh! más akkor az ég is, / Felhős, borus ámbár – de tavasz volt mégis: / Most fagyos őszöm, mely nem engedi nyílnod, / Arravaló csak, hogy elsöpörje szirmod.” (TSZ, X, 102).

⁷³⁸ „Toldi szerelmé-nek létrejött idején a magyar regény még nem oldott meg olyan ábrázolási feladatokat, mint aminőket Arany művének első hat éneke felmutat.” SÖTÉR István, *Világos után, i. m.*, 417.

⁷³⁹ A *Toldi szerelme* és az *Özveggy és leánya* elsősorban a lelki élet mélyreható rajza okán kerül közel egymáshoz...” NAGY Miklós, Kemény Zsigmond, *i. m.*, 159. „A morális konfliktusba került nőalak, a rázúduló szenvedés hősies elviselése, a fájdalom és a megtisztulás, a lemondás és a néma elsorvasdás Kemény regényeiben válik uralkodó motívummá, s Arany is átveszi a *Toldi szerelmében*.” IMRE László, *A magyar verses regény, i. m.*, 156–157.

⁷⁴⁰ Sötér István is írja (hivatkozva Arany Katona iránti rajongására a nagy szenvedélyek gondos beosztása terén): „Arany nemhogy megfélekednék Toldi szerelmének rajzáról a csehországi hadjárat tárgyalása közben, de

hogy „háboru készül cseh király császárral” (TSZ, II, 62 – eredeti kiemelés), Toldi megvárja, hogy a király és hölgyek elmenjenek. „Cselekszik is aztán olyan ivást, táncot / Reggelig, amilyent a világ nem látott. / Padokat rombolva, cölöpöt felszedve – / Maga egy háború Toldi veszett kedve.” (TSZ, II, 63 – nota bene, a külső háború képe Toldiban megszemélyesítődik, akár az első részben). Majd a III. énekben (az anyjával való találkozás alatt) Piroskáról: „Csak én megin’ egyszer csatába mehessek, / Kardot kavarintsak, szál-kopiát vessek! / Ha majd körülöttem harcriadó bömböl: / Mint a tavalyi hó, úgy kimegy eszemből.” (TSZ, III, 29). S az ének végén, közvetlenül a prágai kaland előtt: „S legalább, mig felhajt hét vármegye népét, / Rozgonyi Piroskát elfeledi végkép.” (TSZ, III, 67). A példákat még hosszan sorolhatnánk, mert Arany, mint mindenben, ebben is maximálisan tudatos költő. Ezért is követjük őt szorosan, visszatérve a szerelmi szálra.

Piroska olvasata (lelki meghasonlottsága) az V. ének elején újra exponálódik: Rozgonyi Piroska föltette magában, / Hogy megtöri szívét fájdalmas igában, / Ketté szakad ámbár, és ha könyez vért is: / Feleségül mégyen Lőrinchez azért is. / Toldi bosszújára, maga bosszújára, / Szűzet megalázó lovagok csúfjára. / Halni ha lehetne, oh! halni szeretne: / Szűnjön meg az élet, csak a becsület ne!” (TSZ, V, 1.) Már ebből a megnyilatkozásából (különösen az utolsó sorból) is látszik, hogy a királyi *írás* által fiúsított Piroska (a korabeli gender-kódok szerint) valóban egy férfi szemszögből tekint magára, sőt Örzsinek panaszkodik is arról, hogy anyja halála miatt a férfiak kemény világában kényszerült felnőni (TSZ, V, 7.). Az eset egy másik, nem kevésbé árnyalt értelmezése Piroska és az elbeszélő (szintén kontamináló) szövegéből olvasható ki, s mint ilyen, az S. Varga Pál által retorikainak nevezett perspektíva minden jellemzőjét (viszonylagosság, saját érdekek és lelki motivációk diszkrepanciája) felismerhetjük benne: [Piroska] „Minden okot, vádat maga ellen zúdít, / És menti, kimenti, érte vivó Toldit: / Ki tudja, mi rejtett fogadás gátolta / Hogy megnyissa szívét, akkor, vagy azolta! / S nem volt-e az egész viadal kísértés?... / Bajnoka szívének betegítő sértés, / Hogy ama jöttmentnek magát odadobja, / Csakhogy az oltárnál melegedjék jobbja?...” (TSZ, VI, 10). Még ugyanebben az énekben, amikor Tar Lőrinc a Toldi bosszújától félve elmegy a királyhoz, és feltárja neki a történeteket, a tragikus hiba Toldi döreségeként értelmeződik (a király „Nem akart elhinni Toldirul ily dörét” – (TSZ, VI, 59); az isteni és (analóg módon) lovagi törvények megszegéseként nyeri el kvázi teológiai értelmezését, aminek eredményeképpen a király mindkét vitézt megfosztja lovagi címétől (TSZ, VI, 59).

Miután Toldi a cseh zsványvárak feldúlásából visszatérve Bencétől értesül róla, hogy Örzsí révén Piroska érdeklődött felőle (ezt persze csak ő látja át, Bence nem), Buda utcáin

ellenkezőleg: épp ezzel a szakasszal készíti elő, lélektanilag is, hősének majdani katasztrófáját.” SÖTÉR, *Világos után*, i. m., 416.

kóborol feldúlva. Ekkor mondja az elbeszélő, Toldi gondolatait megjelenítve: „Nem aludt, zsibbadság nyomta csak el kába – / Ocsúdva, leszállott önön bús magába: / Ott lelte *hibáját* nagy bánata mellett, / Hogy senkire vádat másra nem emelhet.” (TSZ, V, 88.) Ez a „hiba” (az eredeti szövegben is kurzívval kiemelve) aztán az ének utolsó strófájában – miután Miklós Tar Lőrincnél csókot vált Piroskával – már „rettenetes bűn”-ként értelmeződik („*Most* látja először – *igazán* most tűne / A bajnok elé rút, rettenetes bűne” – TSZ, V, 107 – eredeti kiemelések), mire a szemérmes leány válasza csak az lehet (?): „»*Becsületét* véd meg, oh lovag, egy nőnek!»” (TSZ, V, 105). E tragikus hiba/bűn/vétek (az arisztotelészi *hamartia* korabeli fordításairól részletesebben ld. Beöthynél)⁷⁴¹ indítéka, ha úgy tetszik, lélektani motivációja tehát túlságosan sokrétű (modern?) ahhoz, hogy a figyelmes olvasó ezzel kapcsolatban bármilyen végső következtetésre ragadtathassa magát. Piroska sem az a „hervadt virág”, romantikus naiva immár, akivel Toldi (illetőleg az elbeszélő) eddig számolt, hanem büszke nő, aki a házasság pozitívumait is megtapasztalta („A vérnek is abban lehet egy kis része: / Nem epe a mézes hetek ifjú méze” – TSZ, V, 92) s itt van még „Az a reménység is mire apja számol.” (Uo.) Valóban összetett, ízig-vérig modern nőalak.

Vizsgáljuk meg alaposabban *írás* (törvény) és *retorika* (színlelés) viszonyát a műben, amely viszony az utóbbi időben egyébként főleg Arany balladái kapcsán került (ismét) előtérbe. Ahogy Tarjányi Eszter megfogalmazza:

az írásbeli és a szóbeli kultúra találkozása, hol a leírt, hol a kimondott szó hatáskeltésére, hol a két szemlélet oszcilláló hatására alapuló szemlélet, a két lehetőség különböző variációjú együttes kiaknázása adja Arany költészetének a medialitás szempontjából szemlélt novumát.⁷⁴²

Láthattuk, hogy a király „számadás” végett vegyült a nép közé, amit becsületesen el is végez – „(Nehéz számadás volt, nehezen lett vége: / Telhetetlen volt a gazda szívessége – TSZ, I, 32). Ennek jeléül egy *írást* bocsát Rozgonyiék rendelkezésére, amelyben fiúsítja Piroskát – csak hogy ez sem egészen az, *aminek látszik*: „Megirá, pecsétet is nyomott rá hátul, / Kis gyűrű pecsétet egy darab viaszra, / De azért csak annyi volt annak a haszna.” (TSZ, I, 31). Vessük ezt össze az első dolgozat V. énekével, amelyben Rozgonyi a levél utóéletéről számol be Toldi édesanyjának (aki szintén álruhában látogatja meg): „Hanem a rokonság feltámad ellene, / Hogy nem ér az semmit, a király levele, / Nem is úgy ütött ki, mint a levél tartja, / Mind azt feleseli, mind azt hánytorgatja.” (DI, V, 13.) Az *írás* tehát, mely funkciója szerint az ország *törvényes rendjének* szimbóluma, egy kissé bizonytalan értéket képvisel. Az

⁷⁴¹ Vö. BEÖTHY Zsolt, *A tragikum, i. m.*, 284–285.

⁷⁴² TARJÁNYI Eszter, *Arany János és a parodisztikus hagyomány, i. m.*, 287. Vö. KAPPANYOS András, *Ballada és románc* = SZEGEDY-MASZÁK Mihály–VERES András, *A magyar irodalom története*, II (1800-tól 1919-ig), 393–406, itt: 399–400.

álruhák motívuma (a képzelt-színlelt és a való kapcsolata) a III. énekben is fontos szerepet játszik: az ifjabb Bence minden további nélkül az öreg Bence nyomdokaiba lép (platonikusan szólva a „benceség” az, ami öröklődik), bár immár nem annyira a rettenthetetlen hűség erénye, hanem a bivalyerős ifjú esetlensége hangsúlyozódik, ami viszont Toldit *ironizálja* (ez az ötlet, mint láthattuk, nagyon hamar megfogant Aranyban). Anikó tréfából „asztali késsel” lovaggá üti (TSZ, III, 23.), majd *beöltözteti* a bátyja ruháiba, ezután viszont maga Anikó *öltözik be* – természetesen szintén tréfából – Toldi páncéljába (TSZ, III, 31–34). Mindeközben az anya, ahogy mondani szokás, a fia szívébe lát, és kicsalogatja onnan rejtett bánatát (TSZ, III, 25–30), habár mit láttuk, mégsem érti meg teljesen szerelme „természetét” (amit az elbeszélő épp természeti metaforákkal fejez ki: „S mint a zimankós ég ha magát kisirta, / Szele is megfordult, felszakad egy tiszta: / Toldi az anyjának mutat olyan képet...” – TSZ, III, 30). Mindenesetre itt – talán azért is, mert népi szereplőkről van szó – az írásnak nincs jelentősége, csak Anikó tréfás nótáját (TSZ, III, 34 és 35 között) *olvashatjuk* arról, hogy a lány „szíve színmutató” (1. versszak), ami már a második dolgozatban is csaknem változatlan formában szerepel. (Fontos változtatás azonban, hogy a TSZ-ben az egész dal időzőjelben áll, s a 6. versszakba bekerül a női sors tragikumát is kifejező sor: „Minden zugban síró gyermek: / Dajkát keress, ne szerelmet”).

Annál fontosabb lesz az *írás* és a *színlelés* kapcsolata a prágai kalandban, amely a nagypolitika síkján *iterálja* azt az őszintétlenséget, ami a magánélet síkján (Toldi és Piroska kapcsolatában) korábban végbement. A hadjárat előkészítése még a III. ének végén elkezdődik. Miután Lajos leírta édesanyjának, Erzsébet királynénak Piroskát „mint egy irott képet!” (TSZ, III, 36), a saját érzelmeit viszont elrejtí előle (TSZ, III, 37) – ami különben jól mutatja személyiségét –, rögtön utasítja fő-deákját, Küküllei Jánost, hogy kutassa át „a nagy leveles-tár”-at, „Hol az ország minden dolga le van írva” (TSZ, III, 40), és mondja meg neki: „Vajon e szép ország – kiderül-e onnat – / Hogy adózott volna más birodalomnak?” (*Uo.*) János pap a kérést először tréfának véli, „»...Hiszen maga tudja, jobban akár nálam: / Holtig keresem bár, még úgy se’ találom.«” (TSZ, III, 41). „De Lajos nem tréfált, és komolyan szóla: »Készíts nekem írást, bizonyosat róla....«” (*Uo.*) A lovagkirály tehát jogilag is meg akarja alapozni azt a hadjáratot (ehhez kell az *írás*), ami leginkább arról szól, hogy ki tud jobban *színlelni*. A birodalmi gyűlés, mely éppen „*Arany bullát*” (írás) próbál kicsikarni a királytól, és nem akar áldozni a háborúra, készséggel elhiszi, hogy Lajos színleg behódoló *levele* őszinte: „*Idézve* jelent meg – fel marad ez róva – / Ő hoz *ajándékot* – mi vesszük *adóba*.” (TSZ, IV, 18). Miközben a magyar vitézek már készülnek is a veszélyes kalandra („Lészen, *olasz bőrben*, egy-egy magyar bajnok” – TSZ, IV, 25), a királyi tanácsban felmerül: „»...Hogy a cseh király hitt vala, mint *vendéget*; / S ha Te alattomban így ellene törnél... /

Árulás ez, uram, a magyar embernél!«” (TSZ, IV, 27). Ezt a lehetőséget (olvastot) azonban a király (aki egyébként maga is „olasz” származású) elveti, mondván, „»El akarnak fogni, áruló a *gazda*...” (TSZ, IV, 28). Nyilvánvaló, hogy a prágai kaland poétikai-retorikai izgalma éppen az „idegek harcában” rejlik, vagyis abban, hogy ki tud szemtelenebbül és kitartóbban színlelni. (Hasonló helyzet áll elő a X. énekben is, amikor „Nápoly királya” – Taránti Lajos – párbajra hívja a magyar királyt, de ő csapdát sejt: „»Azt hiszed« így dörög »belémegyek abba?«” – TSZ, X, 81).

A VI. ének sírbontás-elbeszélése (amely az Ilosvai által leírt sírrablás poétikus átalakítása) regényes-romantikus stílusban viszi tovább a színlelés motívumát ismert irodalmi toposzhoz kapcsolódva, amit színdarabokban is sokan feldolgozták (Shakespeare: *Rómeó és Júlia*, Katona: *Luca széke*, Bólyai Farkas: *A párisi per*, stb.) Toldinak a Tar Lőrincsel vívott lovagi (?) párbaját megint csak a *törvény* és az *igazság* viszonyának értelmezése vezet föli, s majd kísér végig az eposzban. Lőrinc a (többnyire íratlan) lovagi törvényre való hivatkozással küld vissza Toldi sisaktollát: „*Lovagi* törvényben a *te* szavad semmi: / Vidd vissza tollat: nem fogok elmenni.«” (TSZ, VI, 55). Ez poétikailag is jól előkészíti az – első részhez hasonlóan – nem teljesen szabályos lovagi párbajt, amivel Toldi a „törvény” és annak „szelleme” viszonyának újabb értelmezését adja. A harmadik értelmezés magához a királyhoz fűződik, aki az esetben mindkét felet bűnösnek ítéli, az azonban (egyelőre) nem merül fel benne, hogy valamennyire ő is hibás a dologban: „»Se *te* lovag nem vagy ezután, sem *Toldi*: / Címered a könyvből *ma* ki fogják dobni... (TSZ, VI, 59). A fejezet végén Toldi egyházi kiátkozása is megtörténik, az erről szóló (írásos) parancsot az esztergomi érsek küldi szét az országban.

A VII. ének elején Lajos megkapja Durazzó Károly levelét, mely Endre királyfi meggyilkolásáról számol be. A kiontott vér – a korabeli hadviselés szimbolikájának megfelelően – a bosszúálló fegyverre íródik: „A hadra-hívó kard fejét fölemelte, / Majd ősi szokással: mártva meleg vérbe, / Majd *írva* pirosan királyi levélbe” (TSZ, VII, 9 – eredeti kiemelés). A igazságos bosszút (aminek célja a rend helyreállítása) jelképezi a vérrel írt királyi levél. Arany poétikai tudatosságára vall, hogy ezt az igazságot még az éneken belül ellenpontozza (és relativizálja) a Zách-család kiirtásának felidézésével. S éppen a gyászoló királyné imája ad erre lehetőséget, amiben az „eposzi hitel”, a fátum, a bosszúálló nemezis (egy „felsőbb” igazság) nyilvánul meg: „E *kép* üldözi most, a Feliciáné; / Emiatt nem nyugszik Erzsébet királyné...” (TSZ, VII, 29). Arany ehhez egy új elbeszélő versszakot is írt (TSZ, VII, 28), amire azért volt szüksége, mert a Zách-motívumot továbbbővítette a kobzos figurájában, így a Zách Klára-ballada bedolgozására nem itt (vö. DI2, III, 31 és 32 között), hanem csak a nápolyi hadjárat végén kerül sor (TSZ, XII, 36 és 37 között), a királyi igazságtétel (a harmonikus eposzi világkép részleges helyreállítása) keretében. Mindez

poétikai funkciója szerint kísérlet a fatum kiküszöbölésére („megbékélés”), amely, mint láttuk, Arany koncepciója szerint a lovagkirály személyére nézve fel is függesztődik, de utódaiban (felesége és leánya, Erzsébet és Mária sorsában) ismét megjelenik.

A VIII. énekben a száműzött Toldi viszi tovább – immár kényszerűségből – a színlelés motívumát. A *Toldi* első részében a cseh vitéz Miklóssal azonos (ekképp én-szimbólumként működő) neve még közvetlenül Ilosvaitól származik („Hamar fejét vővé az cseh Mikolának”). A barátok ízetlen tréfájában, akik elpusztult teherhordó szamaruk („Mikola testvér”) helyére akarják csak felvenni Toldit, a név már egészen Arany költői leleménye (akinek nyilván már az első azonosság sem kerülte el a figyelmét). S ahogy már említettünk, ebben a konstellációban (rejtőzködés) az első rész Toldijának alakja a nép száján *legendává* válik („Cola Toldi”) válik (TSZ, IX, 71; TSZ, X, 78). Van igazság a *Fővárosi Lapok* kritikusának véleményében is, aki recenziójában többször hangoztatja a cselekmény „elregényesedését”: „Az ötödik énekben oly hyperromantikus történet van [a cseh vitéz – H. G.], melyhez inkább való a Hugó Viktor felcsigázott páthósza, mint a naiv épósz hangja;”⁷⁴³ „sok megszorult vigjátékiró deríté már ki vádlott hősenek ártatlanságát” úgy, ahogy Anikó és Bence – szintén álruhában – rátalálnak az igazi sírrablókra, így igazolva Toldi büntelenségét.⁷⁴⁴ S nyilván ide sorolható az a momentum is, hogy a barátsuhás Toldi éppen akkor hagyja ott a kétszínű barátokat (akiknek körében találkozik az anyai ágon Zách-származék kobzossal is), amikor kiszegszik a kolostor kapujára a primás átkát. (A cseh királlyal való újabb találkozásról, mely lehetőséget ad a költő karlsbadi fürdőélményeinek felelevenítésére, később még részletesebben szólunk). A VIII. énektől azonban ez a „regényesség” valójában a poétikai összetettség és a tragikum elmélyítése irányába hat. Durazzó Károly *színlelésének* folyamatos hangoztatása mellett („Nem tehetém, *színből* hogy harcra ne keljek...” – TSZ, VIII, 73; „*Színre* Johannáért harcolnia kellett...” – TSZ, XI, 130; stb.) Arany ugyanis aligha tudta volna másképpen megoldani azt a bonyolult kompozíciós feladatot, hogy ebből a nem éppen alkalmas alapanyagból („Endre egy silány fráter, Johanna 100 esztendeig él, Lajos portyázásai semmi eredményre nem vezetnek: ki csinál ebből valamit?”)⁷⁴⁵ egységes epikus művet hozzon létre (a „regényesség” tehát ezúttal valójában egy újfajta epikusság feltétele is). Arany Toldi után a lovagkirályt (a törvény, azaz az írás képviselőjét) is kész felmutatni a szerelem „konvulziói” között („Mária ellenben nagy szívbeli gondja, / Lelke az ő képét, csak az övét hordja” – TSZ, VIII, 78; vö. TSZ, Előszó). Nem utolsósorban azért, hogy lélektanilag is jobban motiválja Durazzó Károly nemtelen meggyilkolását (miután *színleg* büntetlenségét

⁷⁴³ Fővárosi Lapok, 1879. december 3., 1332-1333, itt: 1332.

⁷⁴⁴ *Uo.*

⁷⁴⁵ Tisza Domokosnak, 1854. január 21. = AJÖM, XVI (*Levelezés 2.*), i. m., 384–386, itt: 385.

ígért neki, és lakomára hívta), ami a magyar történelem sötét fejezetei közé tartozik. Kétségtelen, hogy ez „átkos” szerelemben Mária hercegnő (Durazzó hitvese) iránt és a sok alakoskodásban (ami a nagypolitika nélkülözhetetlen velejárójaként van feltüntetve) Lajos személyisége is mélységdimenziót nyer, az utolsó énekeknek már ő a tulajdonképpeni főszereplője, a hős (illetve az elbeszélő) egyre inkább reflektálni kezd személyiségének addig árnyékban hagyott vonásaira. Még az elbeszélőnek teljes bizalmat szavazó olvasónak sem kerülheti el a figyelmét az a különös részlet, hogy a Máriát úgymond elcsábító Durazzó „hallotta (s volt valami ebben): / Hogy Lajos, alkudván országos ügyekben, / Károly cseh királynak leányát, a gyermek / Margitot, eljegyzé, s vége lőn a pernek (TSZ, VIII, 78). Ezt az alakoskodást – az *írás*, vagyis a feltétlen rendképzet szemszögéből – aligha menti teljesen, hogy „Lajos *nem ért rá* jegyváltani menni” (Uo.). Miközben a király még a sírrablás igazi elkövetőinek kézre kerülése után sem hajlandó enyhíteni Toldi ítéletén („»...De *orozva* ölt, s még *nagyobbat* is vétett: / Nincs, ami lemossa e lovagi vétket«” – TSZ, VIII, 87), addig az utóbbi Piroska *átkának* lelkébe íródása révén eljut az őszinte bűnbánatig („»Nem vagyok én méltó kardra, hogy viseljem, / Nincs, lány-megölőnek, lovagok közt helyem. / Hordozva szivemben Piroska nagy átkát, / Kinek eltemettem fényes ifjúságát.«” – TSZ, VIII, 89) és személyes vezeklésig („A maga bűnéért, a maga dolgáért, / Vezekel szerelme *átkozott* voltaért.” – TSZ, VIII, 92). Figyelemre méltó, hogy éppen ezzel veszi kezdetét a tragikus esemény lassú átértékelése mind Toldi, mind pedig a többi szereplő (kivált Piroska és Lajos) szemszögéből, amely a harmonikus eposzi világkép (részleges) helyreállításával kecsegtet. „»Nem annyira bűn volt, mint szerencsétlenség«” – véli a kobzos, amikor Toldi meggyónja neki a bűnét, s egyben rámutat a döntő mozzanatra az anyaszentegyház (vagyis az írott törvény) szempontjából: „»ha te csak párbajban / Ölted meg a férjet, igaz viadalban.«” (TSZ, IX, 62–63).

S bár Toldi az előbb még a Pirosa „fényes ifjúságá”-nak romba döntésében jelölte meg bűnének epicentrumát (véltetően ez a király által említett „nagyobb” bűn is), a gyónás után átveszi a kobzos olvasatát, és arra panaszkodik, hogy a „»lovagok«” királyánál (eredeti, belső idézőjel!) nincs bocsánat, kegyelem számára (TSZ, IX, 64). Végül a korábbi életformáját reprezentáló vadászat vezet vissza régi önmagához, s így poétikailag a hévízforrás felfedezése (TSZ, IX, 94) is többlettértelmet nyer: mintha csak a hős lelkéből „buzogna elő”. A X. énekben pedig az immár szent életű (és haldokló) Piroska kiengesztelődéséről olvashatunk, amely ismét egy levél *megírásában*, pontosabban megíratásában (ti. Örzsivel) ölt *testet* (TSZ, X, 103–113); az viszont megint csak „regényes” elem, hogy ezenközben még az is kiderül, hogy „titkon a fűzek / Rejtekeiből nézték idevaló szűzek, / Toldi hogyan vívott sok ideig Tarral, / Ez egész fegyverben, amaz egy szál karddal” (TSZ, X, 108), vagyis Toldi

egyszerre minden vádpontban „feloldozást nyer”. A levél majd csak a XII. énekben jut el a királyhoz, s válik a kegyelem *médiúmvá*.

Durazzó már említett álnok megöletése a XI. ének végén, amit a költő nem is próbál mentegetni (sőt Laczfi nádor szájába adja az ellenérveket: TSZ, XI, 134), katalizálja az eseményeket, lévén a harmonikus eposzi világkép nullpontja. A XII. ének rögtön Lajos büntudatának ábrázolásával kezdődik („De sötét s kietlen Lajos király lelke” – TSZ, XII, 1), ami az Arany-univerzumon belül allúciónak tűnik az olyan zsarnok uralkodókra, mint például *A walesi bárdok* Edward királya vagy *V. László*. Az epikus világrend felbomlásának fenyegető veszélyét jelzi, hogy a 2. versszakban megint az *írás* (törvény) motívuma kerül előtérbe Lajossal kapcsolatban: „S asztalához ült, hol (mi nála szokatlan) / Nagy halom levél gyült össze felbontatlan.” (TSZ, XII, 2). Az egyik levél a Károly császáré, melyben az Margit lánya haláláról tudósítja a (mint korábban láttuk) vonakodó jegyest, ezzel rögtön elhárul egy fontos akadály az eposzi világkép helyreállítása elől (Lajos már nem követhet el hasonló hibát, mint Piroska Tar Lőrincsel). A másik levél a Piroskáé, amely elvben egy újabb fontos akadályt hárít el a „kiengesztelődés” útjából. A részletek itt sokat számítanak. A király első gondolata, hogy Toldi mellett magát is okolni kezdi (ilyesmiről eddig szó sem volt): „Oh ember! ha mindent így, előre tudnál: / Bizony a király sem játszott volna tűzzel, / Főbenjáró kockát egy falusi szűzzel.” (TSZ, XII, 5). A második gondolata, hogy bár Piroska jósága megható, de mégsem (sőt annál kevésbé) kegyelmezhet Toldinak (TSZ, XII, 5). A harmadik gondolata viszont mintha már a törvény (írás) kiküszöbölhetetlen retoricitásának a belátását reprezentálná: „»De legyen bajvívás, (mentsük kegyelemből,) / S nem vad bosszuállás gyilkos szerelemből...« / Lajos itt megdöbbsent: felkele, járkála, / S parancsolta lovát, a szokott sétára.” (TSZ, XII, 7). A kitörő tűzhányó képe (TSZ, XII, 25–27), amely a *Daliás idők* két dolgozata között született hosszabb betétvers összevonása, a poétika egy szintjén ugyanúgy a király lelki folyamatait (vagy akár az eposzi „világrend” súlyos zavarát) jeleníti meg, mint korábban a hévízforrás Toldi kiengesztelődését. Durazzó Károly álombeli megjelenése így maga a fátum, amely a kiengesztelődés lehetőségét hordozza magában (egyben tágabb eposzi távlatokat nyit, és lehetővé teszi a széttartó cselekmény lezárását). Ehhez azonban a mű szakrális jelképrendszerében a lovagkirály közreműködésére is szükség van, a kegyelem csak rajta keresztül áradhat ki a megsebzett világra. Arany azonban – az első rész királyával ellentétben – itt őt is esendő, küzdő emberként ábrázolja. Meg kell küzdenie – mindenekelőtt – saját magával. A közkatonák közé vegyülés az első rész álruhás „számadásával” állítható párhuzamba, tehát egy új kezdet lehetőségét hordozza magában, magasabb tapasztalati szinten. A magyar vitézek zúgolódása a tábortűz körül (különösen Laczfi leváltása miatt) megint csak a harmonikus világkép súlyos zavarát jelzi. A *Toldi szerelmében* ezen a ponton

hangzik el a „Zács Klára nótája” a Zách-ivadék kobzos előadásában (eredeti paratextus: *Zács Lára: Énekli egy hegedős a XIV-ik században*),⁷⁴⁶ mely megint csak tágabb eposzi perspektívába helyezi a történeteket (mint láttuk, ez az értelmezés már a kezdet kezdetén megfogant Aranyban). *Írás és szó* hermeneutikai játékát fokozza egy érdekes metapoétikai mozzanat is: „Ide irom, ámbár régi, kopott nóta, / Tudja fiatal, vén, húsz esztendő óta” (TSZ, XII, 36). Ugyanis a mű világának kronológiája (Lajos gyerekként élte át a Zách Felicián-merényletet, a mű jelenében huszonéves fiatalember) és a ballada szerzőségének kronológiája (a vers 1855-ös keltezésű, Arany a ’70-es évek végén fejezi be a *Toldi szerelmét*) valóban indokolja az egymásra vetítést.

A színleg a férje (Durazzói Károly) holttestét kikérni jövő Máriával való találkozás poétikai funkcióját tekintve az első dolgozat tréfás-népies Eszter-jelenetének (a „kacér menyecske”) az iterációja a patetikus-epikus regiszterben: ez a poétikai funkció nem más, mint a hős (aki ezúttal maga a király) lovagi érényeinek próbatétele. Lajos kiállja a próbát („Vissza parancsolja ifju tüzes vérét, / Megösméri a nőt... *Johanna testvérét* – TSZ, XII, 46), de a politikai érdekjeggyességgel és Durazzói meggyilkoltatásával továbbra sem tud meggyőzően elszámolni (különösen: TSZ, XII, 43), valamint az elbeszélő baljóslatúan azt is megjegyzi, hogy „*Mária* lesz első születendő lyánya” (TSZ, XII, 47) – ezek, mondhatni, a modern személyiség rekvizitumai.

Az eposzi világrend helyreállítása megint csak egy hangsúlyozottan írásos gesztussal kezdődik: „Nagy könyvbe hogy írja, kilenc deák ott van. / Nem marad el érdem, akárki fiáé...” (TSZ, XII, 49). Ezen a horizonton többletértelmet nyer Toldi *írástudatlansága* is, hiszen a hős, aki nem sokkal korábban még fogadkozott, hogy „*kérni* kegyelmet tőle [ti. a királytól – H. G.] sosem kérek”, végül többszörös közvetítéssel (Piroska levelét a király parancsára a deák olvassa fel neki) nyer kegyelmet, a komikumot sem nélkülözve: „»Ne csak! ez a levél tefelőled szól itt.« / Átalveszi Miklós, nem valami bízvást, / Hogy: „tud ő olvasni, de csak öreg írást”. / »Olvasd neki, deák!« - Toldi oda görnyedt,/ Ejte is rá egy-két borsószemü könnyet.” (TSZ, XII, 75 – A könny itt nem játszik olyan poétikai szerepet, mint a *Zord időben*, ahol az írás elmosása, az értelmezés lehetetlenné tétele kapcsolódik hozzá). A király ugyanakkor a levél végét, mely Örzsi szerelméről szól, eddig nem vette észre (!), vagyis a kegyelmet ő is többszörös közvetítéssel (Örzsi szerelmét Piroska írja a levélbe, a király a deák felolvasásából értesül róla, de kirántja a kezéből, és végül ő maga olvassa el – TSZ, XII, 76). Az eposzi világrend tehát helyreáll, de korántsem olyan maradéktalanul, mint a korábbi részek végén. A csecsemő Martell Károly halálát maga Lajos is úgy értékeli: „»Igy az egész

⁷⁴⁶ AJÖM, I (*Kisebb költemények*), i. m., 252–254.

bosszúm véres buborék volt, / Elpattana; most már helye – csak egy vérfolt!«” A modern tragikum/személyiség allegóriájának tekintett *hiány* motívuma tehát végig következetesen kifejezésre jut a szövegben.⁷⁴⁷ A harmónia *viszonylagos* helyreállítása is olyan súlyos áldozatokat követel, mint Piroska elfonnyadása (jellemző, hogy a korábban virág-metaforákkal asszociált lány „négy fiatal füzet” kap Tolditól sírjára) és Toldi örökös násznagysága, valamint Endre meggyilkolása is büntetlen marad (illetőleg a mű terében megjelenített „fátum”-ra transzcendálódik).

A fentiek tükrében meg kell még említenünk a mű azon új keletű lírai betéteit, amelyek az életrajzi szerzőt is beleírják a műbe.⁷⁴⁸ A már említett első két versszakon kívül, amelyek a kompenzáló hiány-szituációt exponálják a műben (s a Zách Klára betétballada felvezetésén túl) említhetjük például a VII. ének 55. versszakát, mely figyelemre méltó műfaji-mediális önreflexióra ad lehetőséget, a „népies eposz” korszerűtlenségével kapcsolatos fent idézett megfontolások (ld. a Tompa Mihálynak írt 1854. április 22-ei levél) összefüggésében: „De ti, kiknek ösét a dal édes gondja /Nem hizelgő verssel koszorúba fonja: / Felhat-e hozzátok az egyszerű ének, / Egyszerű kebléből a nép emberének? / Vagy hazai lantra fületek már gyöngye? / Föl sem veszitek, bár neveteket zöngje?... / Sír bennem a lélek és e mai kortul / Végaszéppen a mult dicsőséghez fordul.” (TSZ, VII, 55). Hasonlóan bravúros az is, ahogy Arany a IX. ének végén összekomponálja a cselekmény továbbvezetésének szempontjából funkcionális királyi vadászatot (Toldi elhatározza, hogy Itáliába indul) a hős lelki folyamatait (is) megjelenítő hévforrás felfedezésével, valamint a saját karslbadi fürdőélményeivel, melyek lehetővé tették a mű ekészültét („S ha valaha célhoz bir jutni ez ének: / Köszöni e forrás csuda hévvizének” – TSZ, IX, 96). A legemlékezetesebb azonban e tekintetben minden bizonnyal a VI. ének elején olvasható szomorú költői játék (vigasz-funkció!) Piroska nevével, a keletkezési dátummal (1867) és az Ilosvai-mottóval („*Gazdagsággal való rakott sírt felbonta*”). Mint láttuk, a „Piroska” név már a mű első terveiben is feltűnik, tehát jóval előbb volt meg, mint hogy a költő unokája, Szél Piroska (1865. július 24-én) megszületett volna: „Baljóslatú névvel jöttél te világra! / Oh, le ne szálljon rád még jobban is átka, / Hogy sorsod azéhoz közelítsen gyászban, / Kit képzetem alkot a Rozgonyi házban!” (TSZ, VI, 3). Mint tudjuk, a költő leánya, Arany Julianna 1865. december 28-án hunyt el a méhgyulladás nyomán fellépő tüdőbajban. A sors különös tragédiája (nem a műben, hanem az életben), hogy Piroska is nagyon fiatalon, már 1886-ban (csupán 21 éves korában) jobb létre szenderül,

⁷⁴⁷ Szili József hívja fel a figyelmet arra a létező veszélyre, hogy a „melodramatikus finálé”, amelynek hangszerelése voltaképp „*hangtalanná-szerelés*”, eltereli a figyelmet a(z) életmű egészének modernségéről. SZILI József, *Arany hogy istenül: Az Arany-líra posztmodernsége*, Argumentum, Budapest, 1996, 280.

⁷⁴⁸ IMRE László szerint ezek „teljesen egyenértékűek a *Bolond Istók* szubjektív monológjaival”, amennyiben – Byron előtt példátlan módon – az elbeszélés menetét tartósan és gyakran kimozdítják medréből, s ezáltal az objektív elbeszélő modort fellazítják, szubjektivizálják. Uő, László, *A magyar verses regény, i. m.*, 190–191.

tehát mindössze 4 évvel a költő halála után, aki végrendeletében így nyilatkozik: „Azon nem valószínű, mégsem lehetetlen esetben pedig, ha Piroska kis-korban, vagy nagykorúságban ugyan, de lemenő egyenes örökös, vagy férj, vagy végrendelet hátrahagyása nélkül múlna ki: az ő osztályrészét első sorban nőm, s ha ez már nem élne László fiam örökölje.”⁷⁴⁹ A *Toldi szerelme* záró sorai pedig a *Daliás idők* korábbi dolgozataira, és ekképp a radikális (tragikus irányú) koncepcióváltásra utal vissza: „DALIÁS IDŐKről mit még barna hajjal / Kezdtém, s félbe’ hagyék küzdve kórral, bajjal, / Most mikor agg lettem, hajam is fehérül: / Ímhol a bús ének TOLDI SZERELMÉről” (TSZ, XII, 112 – eredeti kiemelések). Mindezek alapján talán nem egészen indokolatlan levonni azt az általánosabb következtetést, hogy a daliás (naiv) eposzi idők után vágyakozó az utolsó rész megírása kapcsán a saját megtapasztalt hiányaival (egyszersmind civilizációs meghatározottságaival),⁷⁵⁰ végső soron az individuális lét korlátaival is számot vet. Ami viszont – a már korábban ismertetett (pre)romantikus értelmezések szerint – a modern tragikum egy újabb allegóriája.

A *Toldi szerelme* azonban nemcsak ezért érdekes az epika és a tragikum összetett kapcsolatrendszerének szempontjából, hanem azért is, mert – Arany kritikai szövegeinek az értelmezési síkjára vetítve – az előbbitől az utóbbi felé tartó el-különböződésnek értelmezi önmagát. Ennek megértéséhez először is le kell szögezni: a *Toldi* a szerző egyetlen „igazi” eposza, pontosabban szólva az egyetlen olyan, ami a kritikus Arany saját szempontrendszerének, ha nem is tökéletesen, de többnyire megfelel. A másik két rész poétikájában viszont számos olyan elemet találunk, amelynek kifejezésre jut az eposz és a tragikum között feszülő (végül mintha az utóbbi javára billenő) el-különböződés, ami – S. Varga Pál korábban bemutatott véleményével összhangban – az egységes világkép megbontását, a fátum és a nemezis közti hermeneutikai játéktér kibontakozását vonja maga után.

A trilógia záró darabja még magát a királyt is (aki a lovagi ideálok szerint Isten földi képviselője, így például a földön csak neki van joga a főbenjáró bűnöket megbocsátani) megfosztja szakrális tisztaságától, amennyiben az általa indított hadjáratok a cselekmény több pontján (*Toldi* „hibáihoz” hasonlóan) tragikus fordulatot vesznek, aránytalanul sok és/vagy értelmetlen áldozatot követelve. Másrészt a király múltjának „sötét foltjai” (például a Zách

⁷⁴⁹ Arany János *végrendelete*, közzétette FEKETE István, Itk, 1979/4, 454–456, itt: 455.

⁷⁵⁰ RIEDL Frigyes éleslátóan tapint rá erre az összefüggésre, amikor a már többször idézett Arany-monográfiájában azt írja: „A *Toldi*-eposz a merő középkorba vezet bennünket. Toldi Miklós fenyegetően daliás alakja, a lelki nemesség és nyers erőszak e sajátos vegyüléke, a rajongó, gyöngéd szerelem felváltva egy ragadozó állam dührohamaival – mindez csakis a középkorban érthető, amely az emberben szunnyadó állatot még nem bírta annyira megszelídíteni, mint az újkor civilizációja.” Uő, *Arany János, i. m.*, 110. Figyelemre méltó, hogy ez a megállapítás 1887-ben, Nietzsche *A morál genealógiája* című szövegének megjelenése évében látott napvilágot.

Felicián-merénylet) is kitörölhetetlenül beleíródnak a műbe.⁷⁵¹ Ezek a tragikus fejlemények megteremtik a lehetőséget a trológia korábban elkészült két darabjának újraértelmezésére is,⁷⁵² így a Toldi-trológia – a korábban ismertetett nagy létértelmező művekhez, például *Az ember tragédiájához* vagy a *Zord időhöz* hasonlóan – akár önmagába záródó hermeneutikai körként is felfogható: egy ízig-vérig modern személyiség önértelmezésének allegóriája.⁷⁵³

⁷⁵¹ E tekintetben nem értek maradéktalanul egyet Csűrös Miklóssal, aki szerint „[a] megigazulás, a megváltódás, a földiség lezárásának szent derűje, a finálé katarzisa a döntő élmény, amelyben nézetünk szerint az egész koncepció megfogant s amely felé a sokáig vaskosan reálisnak, nehézkesnek, terjengősnek látszó anyag kezdettől fogva gravitál, hogy végül átolvadjon belé, föloldódjék benne s utólag maga is új, jelképes értelmet nyerjen.” CSÜRÖS Miklós, *„Lesz idő, hogy visszatérhet”*, i. m., 17.

⁷⁵² „Ha tehát a Toldi *szerelme* felől nézzük a Toldi *estéjét* hátrafelé, és a *Toldit* előrefelé, akkor átminősül mind a feltörekvő pórsuhanc, mind a sértődött öreg túzok jelleme. A fiatal Toldinak még csak erkölcsi eszményei vannak, ezektől indítatva határozza el magában a vitézi élet vállalásával a történelmi értékrendszer megszerzését; a középső részben olyan teherpróbának vettetik alá erkölcsi értékrendszere, amely személyiségét gyógyíthatatlanul megsebzí, és ugyanakkor összeomlik a történelem értékrendszere is; a kettő összehatása a csalódott »természetes embert« visszaűzi oda, ahonnan jött, a pusztaságba, de immár nem mit naiv szemlélőt és vágyódót, hanem mint önmaga és a történelem kérlelhetetlen bíróját.” SZÖRÉNYI, *Epika és líra Arany életművében* = „*Multaddal valamit kezdeni*”, Magvető, Budapest, 1989, 164–207, itt: 185–186. Ld. még KOVÁCS Gábor, *A történetképző versidom*, Argumentum, Budapest, 2010, 141–178.

⁷⁵³ Szörényi László szerint „[a] *Toldi szerelme* a világirodalom nagy eposzaihoz hasonlóan enciklopédikus mű. Magába foglalja tehát mindazt a költői „tudást”, amelyet Arany pályája végén jónak látott közölni születéséről, ifjúságáról, férfikoráról, öregedéséről és haláláról, szerelem és erkölcs ellentmondásairól, közösségről, hitről, múltról és jövőről.” SZÖRÉNYI, „*Multaddal valamit kezdeni*”, i. m., 187.

BIBLIOGRÁFIA

- A századvégi tragikum-vita: Forrásgyűjtemény*, s. a. r. TÖRÖK Lajos, AmbrooBook, Győr, 2015.
- A' parodiázás budapesti magyar színpadunkon*, Honművész, 1839. január 6., 10–16.
- ABEL, Lionel, *Tragedy and Metatheatre. Essays on Dramatic Form*, Holmes&Meiser, New York–London, 2003.
- AEBISCHER, Pascale, *Jacobean Drama*, Palgrave Macmillan, New York, 2010.
- AISZKHÜLOSZ, *Drámái*, szerk. DEVECSERI Gábor–RITOÓK Zsigmond, Európa, 1996.
- ALMÁSI Miklós, *A drámafejlődés útjai: Egy műfaj története Goethétől O'Neillig*, Akadémiai, Budapest, 1969.
- Arany János végrendelete*, közzétette FEKETE István, Itk, 1979/4, 454–456.
- ARANY János, *Összes művei*, I (*Kisebb költemények*), szerk. BARTA János, s. a. r. VOINOVICH Géza, Akadémiai, Budapest, 1951.
- ARANY János, *Összes művei*, II (*Az elveszett alkotmány, Toldi, Toldi estéje*), szerk. BARTA János, s. a. r. VOINOVICH Géza, Akadémiai, Budapest, 1951.
- ARANY János, *Összes művei*, IV (*Keveháza: Budaháza: A hun trilógia töredékei*), szerk. BARTA János, s. a. r. VOINOVICH Géza, Akadémiai, Budapest, 1953.
- ARANY János, *Összes művei*, V (*Toldi szerelme: A Daliás idők első és második dolgozata*), szerk. KERESZTURY Dezső, s. a. r. VOINOVICH Géza, Akadémiai, Budapest, 1953.
- ARANY János, *Összes művei*, VI (*Zsengék: Töredékek: Rögtönzések*), szerk. BARTA János, s. a. r. VOINOVICH Géza, Akadémiai, Budapest, 1952.
- ARANY János, *Összes művei*, X (*Prózai művek 1*), szerk. KERESZTURY Dezső, s. a. r. KERESZTURY Mária, Akadémiai, Budapest, 1962.
- ARANY János, *Összes művei*, X (*Prózai művek 1.*), szerk. KERESZTURY Dezső, s. a. r. KERESZTURY Mária, Akadémiai, Budapest, 1962.
- ARANY János, *Összes művei*, XI (*Prózai művek 2.*), szerk. KERESZTURY Dezső, s. a. r. NÉMETH G. Béla, Akadémiai, Budapest, 1968,
- ARANY János, *Összes művei*, XIV (*Hivatali iratok 2.*), szerk. KERESZTURY Dezső, s. a. r. GERGELY Pál, Akadémiai, Budapest, 1964.
- ARANY János, *Összes művei*, XIX (*Levelezés 5.*), szerk. és s. a. r. KOROMPAY H. János, Universitas Kiadó–MTA-BK-ITI, Budapest, 2015.
- ARANY János, *Összes művei*, XV (*Levelezés 1.*), szerk. KERESZTURY Dezső, s. a. r. SÁFRÁN Györgyi, Akadémiai, Budapest, 1975.
- ARANY János, *Összes művei*, XVI (*Levelezés 2.*), szerk. KERESZTURY Dezső, s. a. r. SÁFRÁN Györgyi–BISZTRAY Gyula–SÁNDOR István, Akadémiai, Budapest, 1982.
- ARANY János, *Összes művei*, XVII (*Levelezés 3.*), szerk. és s. a. r. KOROMPAY H. János, Universitas, Budapest, 2004.
- ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. RITOÓK Zsigmond, PannonKlett (Matúra Bölcsélet), Budapest, 1997.
- ÁRPÁS Károly, *A Tragédia forrásvidékén: A Vörösmarty-olvasat nyomai a Madách-szövegben = X. Madách Szimpózium*, Madách Irodalmi Társaság, Budapest–Balassagyarmat, 2003, 83–94.
- ÁRPÁS Károly, *Madách és a színház: Megjegyzések Madách dráma- és színházelméleti nézeteihez = V. Madách Szimpózium*, Madách Irodalmi Társaság, Budapest–Balassagyarmat, 1998, 185–206.
- ASSMANN, Jan, *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. HIDAS Zoltán, Atlantisz, Budapest, 2004.
- AUSTIN, John L., *Tetten ért szavak*, ford. PLÉH Csaba, Akadémiai, Budapest, 1990.
- BABITS Mihály, *A férfi Vörösmarty* [1911] = Uő, *Írás és olvasás: Tanulmányok*, Athenaeum, Budapest, 1938, 77–106.

- BACSO Béla, *Ismételhető-e az ismétlés? = Kierkegaard Budapesten*, szerk. NAGY András, Fekete Sas Kiadó, Budapest, 1994, 87–96.
- BACSO Béla, *Tragédia és jellem: A görög tragédiához és annak elméletéhez*, Jelenkor, 2009/3, 315–325.
- BAJZA József és TOLDY Ferenc levelezése, s. a. r., jegyz. OLTVÁNYI Ambrus, Akadémiai, Budapest, 1969.
- BAJZA József, *Szózat a Pesti Magyar Színház ügyében*, A' Magyar Királyi Egyetem' betűivel, Buda, 1839. Kötetben: *Tollharcok: Irodalmi és színházi viták: 1830–1847.*, szerk. SZALAI Anna, Szépirodalmi, Budapest, 401–442.
- BALASSA Péter Utószava = KIERKEGAARD, *Félelem és reszketés*, i. m., 237.
- BARANYI Imre, *A fiatal Madách gondolatvilága: Madách és az Athenaeum*, Akadémiai, Budapest, 1963.
- BARTA János, *Arany János és az epikus perspektíva* = Uő, *A pálya végén*, Szépirodalmi, Budapest, 1987.
- BARTA János, *Arany János és kortársai*, I–II., Kossuth Lajos Tudományegyetem Kiadó, Debrecen, 2003.
- BARTA János, *Az ember tragédiája értelmezéséhez* = Uő, *A pálya végén*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 278–313.
- BARTA János, *Bevezető tanulmány a Gyulai Pálhoz* = KEMÉNY Zsigmond, *Gyulai Pál*, szerk. TÓTH Gyula, Szépirodalmi, Budapest, 1967, 77–89.
- BARTA János, *Jegyzetek a magyar tragikumelméletekről*, Studia Litteraria, X, szerk. BARTA János–BÁN Imre, Kossuth Lajos Tudományegyetem, Debrecen, 1972.
- BARTA János, *A pálya ívei*, Akadémiai, Budapest, 1985.
- BARTA János, *A pálya végén*, Szépirodalmi, Budapest, 1987.
- BARTHA Judit, *A szerző árnyképe*, L'Harmattan, Budapest, 2008.
- BAYER József, *Schiller drámái a régi magyar színpadon és irodalmunkban*, MTA, Budapest, 1912.
- BÉCSY Tamás, *A Csongor és Tünde drámai modellje* = „Ragyognak tettei...”: *Tanulmányok Vörösmartyról*, szerk. HORVÁTH Károly–LUKÁCSY Sándor–SZÖRÉNYI László, Fejér Megyei Tanács, Székesfehérvár, 1975, 147–172.
- BÉCSY Tamás, *Lukács György drámaelméletei*, ItK, 1984/1, 22–43.
- BEHLER, Ernst, *The Theory of Irony in German Romanticism = Romantic Irony*, ed. Fredrick GARBER, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia, 1988, 43–81.
- BELOHORSZKY Pál, *A mulandóság lovagrendje*, Szépirodalmi, Budapest, 1982.
- BELTING, Hans, *Kép, médium, test: Az ikonológia új megközelítésben*, ford. MATUSKA Ágnes, Filológiai Közöny 2005/1–2, 24–41.
- BELTING, Hans, *Kép-antropológia*, ford. KELEMEN Pál, Budapest, Kijarat, 2003.
- BENCE Erika, *Báthori Zsigmond arcképe: Festmény és esszé Kemény Zsigmond Gyulai Pál című regényében*, Híd, 2007/5, 67–73.
- BENJAMIN, Walter, *A német szomorújáték eredete*, ford. HAJDU Péter = Uő, *Angelus Novus: Értekezések, kísérletek, bírálatok*, vál. és jegyz. RADNÓTI Sándor, Budapest, Helikon, 1980, 191–482.
- BENKŐ Krisztián, *Bábok és automaták*, Napkút, Budapest, 2011.
- BÉNYEI Péter, *A szerelem élete: A Kemény-elbeszélések világképe és poétikája* = KEMÉNY Zsigmond, *Kisregények és elbeszélések*, szerk. BÉNYEI Péter, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997, 269–272.
- BÉNYEI Péter, *A történelem és a tragikum vonzásában*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2007.
- BÉNYEI PÉTER, *Allegória és reprezentáció (Kemény Zsigmond: Zord idő)*, Alföld, 2003/1, 60–78.
- BEÖTHY Zsolt, *A tragikum*, Kisfaludy-Társaság, Budapest, 1885.
- BEÖTHY Zsolt, *Munkái: Irodalmi tanulmányok*, Franklin Társulat, Budapest, é. n., 164–167.
- BEÖTHY Zsolt, *Színműírók és színészek: 1878–1881*, Athenaeum Rt., Budapest, 1882.
- BERCZIK Árpád, *Czakó Zsigmondról*, A Kisfaludy-Társaság Évlapjai, X, 1875.
- BERNAYS, Jakob, *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, Breslau, 1857.

- BOHRER, Karl Heinz, *Gesänge der Angst* = Uő, *Das Tragische: Erscheinung, Pathos, Klage*, Hanser, München, 2009, 242–283.
- BORBÉLY Szilárd, „*És a sötétben túl van a világ...*”: Egy irodalomtörténeti Csongor és Tünde a Kamrában = *Árkádiában: Történetek az irodalom történetéből*, Csokonai Kiadó (Alföld könyvek), Debrecen, 2006, 156–163.
- BORSODY Miklós, *A philosophia mint önálló tudomány és annak feladata* [Lőcsei főgymn. Értesítője, 1872], Madách Irodalmi Társaság, Szeged—Budapest, 2011.
- BOTUL, Jean-Baptiste, *Immanuel Kant szexuális élete*, Palatinus, Budapest, 2004.
- BUZINKAY Géza, *Kis magyar sajtótörténet*, Haza és Haladás Alapítvány, Budapest, 1993.
- COOPER, Thomas, *Zsigmond Kemény's Gyulai Pál: Novel as Subversion of Form*, *Journal of Hungarian Studies*, 2002/05/16, Akadémiai, Budapest, 29–44.
- CORNEILLE, Pierre, *Cinna*, ford. NEMES NAGY Ágnes = *Klasszikus francia drámák*, gond. PÖDÖR László–SZEGZÁRDY-CSENGERY József, Európa, Budapest, 1964, 147–208.
- CORNEILLE, Pierre, *Horatius*, ford. KÁLNOKY László = *Klasszikus francia drámák*, gond. PÖDÖR László–SZEGZÁRDY-CSENGERY József, Európa, Budapest, 1964, 83–145.
- CRARY, Jonathan, *A megfigyelő módszerei*, ford. LUKÁCS Ágnes, Osiris, Budapest, 1997.
- CZAKÓ Zsigmond, *Leona: Tragoedia 4 felvonásban, előjátékkal*, Trattner Károly betűivel, Pest, 1846.
- CZIBULA Katalin, *Gessner-drámák Kazinczy fordításában = Színház, dráma, irodalom: Tanulmányok a 70 éves Nagy Imre tiszteletére*, szerk. TÓTH Orsolya, Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, Pécs, 2010, 147–162.
- CSORBA László, *Teleki László halála: 1861. május 8. = Rubicon*, 2002/3, 45–50.
- CSÚRÓS Miklós, „*Lesz idő, hogy visszatérhet*”: *Jegyzetek Arany János és a századforduló korszerűségéről*, Kráter, Budapest, 1994, 7–17.
- DÁNIEL Anna, *Hamisítók: Teleki László halála* = *Liget*, 2002/8, 19–26.
- DÁVID Andrea, *Vörösmarty elfelejtett drámái: Doktori disszertáció*, Budapest, 2010.
- DÁVIDHÁZI Péter, „*Isten másodszülötte*”: *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*, Gondolat, Budapest, 1989.
- DÁVIDHÁZI Péter, *Egy nemzeti tudomány születése: Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*, Akadémiai–Universitas, Budapest, 2004.
- DÁVIDHÁZI Péter, *Hunyt mesterünk: Arany János kritikus öröksége*, Argumentum, Budapest, 1994.
- DAVIES, Robertson William, *A Voice from the Attic: Essays on the Art of Reading*, Penguin Books, Harmondsworth, 1990.
- de MAN, Paul, *Mentegetőzések (Vallomások)* = Uő, *Az olvasás allegóriái*, Magvető, Budapest, 2006.
- DERRIDA, Jacques, *A törvény ereje: Az „autoritás misztikus alapja”, 2. rész*, ford. KICSÁK Lóránd, *Vulgo* 2005/3, 26–49.
- DERRIDA, Jacques, *Az el-különböződés (La différence)* = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Cserépfalvi Kiadó, 1991. 43–62.
- DERRIDA, Jacques, *Az idő adománya: A hamis pénz*, Gond–Palatinus, Budapest, 2003.
- DERRIDA, Jacques, *Grammatológia: Első rész, Életünk–Magyar Műhely*, Szombathely–Párizs–Bécs–Budapest, 1991.
- DERRIDA, Jacques, *Platón patikája*, ford. BOROS János–CSORDÁS Gábor–ORBÁN Jolán = *A disszemináció*, szerk. KOSZTA Gabriella, Jelenkor, Pécs, 1998, 61–171.
- DOBÁS Kata, „*Oh, ha ecsetem most méltó lenne rátok*”: *Az aranykor képzete Arany János Toldi szerelme című művében*, *It*, 2010/3, 374–396.
- DÖRGŐ Tibor, *Czakó Zsigmond és világértelmezői drámái*, Napkút, Budapest, 2004.
- EGRESSY Gábor, *Judith* = EGRESSY Gábor *Válogatott cikkei (1838–1848)*, Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1980.

- EISEMANN György, *Írás és beszéd összjátékának poétikája Kemény Zsigmond történelmi regényeiben = A sors kísértései: Tanulmányok Kemény Zsigmond munkásságáról születésének 200. évfordulójára*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Ráció, Budapest, 2014, 332–345.
- EISEMANN György, *Létértelmező motívumok Az ember tragédiájában*, It, 1992, 3–17.
- EISEMANN György, *Mikszáth Kálmán*, Korona, Budapest, 1998.
- EMERSON, Caryl, *Pushkin's drama = The Cambridge Companion to Puskin*, ed. Andrew KAHN, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.
- ERDÉLYI János, *Az ember tragédiája*, Magyarország, 1862. augusztus 28., 2–3, szeptember 3., 2–3. Kritikai kiadása: ERDÉLYI János, *Irodalmi tanulmányok és pályaképek*, s. a. r. jegyz. T. ERDÉLYI Ilona, Akadémiai, Budapest, 1991, 382–405.
- ERDÉLYI János, *Irodalmi levelek [1852] = Uő, Tanulmányok*, Kisfaludy Társaság, Budapest, 1890, 467–496.
- ERDÉLYI János, *Irodalmi, színházi, közéleti írások és beszédek*, s. a. r. T. ERDÉLYI Ilona, Mundus, Budapest, 2003.
- EURIPIDÉSZ, *Összes drámái*, jegyz. KARSAI György, Európa, Budapest, 1984, 887–945.
- FABIAN, Johannes, *Of Dogs Alive, Birds Dead, and Time to Tell a Story = Chronotypes: The Construction of Time*, ed. John BENDER–DAVID E. Wellberg, Stanford, Stanford UP, 1991, 97–121.
- FARKAS Szilárd, *Søren Kierkegaard és Lukács György szerelemfelfogásának kapcsolódási pontjai*, Fordulat, 2010/10, 121–131.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *A dráma története*, ford. ford. KISS Gabriella, Jelenkor, Pécs, 2001.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella, Balassi Kiadó, Budapest, 2009.
- FODOR Géza, *Tükhé–Anagnóriszisz–Katharszisz (Verdi: „Simon Boccanegra”)*, Holmi, 2007/12, 1551–1559.
- FOGARASI György, *Lámpaláz: Terrorizmus, partizánharc, teatralitás = Performatív fordulatok*, szerk. ANTAL Éva–KICSÁK Lóránt–SZÉPLAKY Gerda, EKF Líceum Kiadó, Eger, 2015, 173–198.
- FOTH, Max, *Das Drama in seinem Gegensatz zur Dichtkunst: Ein Verkanntes Problem Der Aesthetik [1902]*, I, Nabu Press, 2010.
- FÖLDÉNYI F. László, *A fiatal Lukács: Egy gondolatkör rekonstrukciójának kísérlete*, Magvető, Budapest, 1980.
- FÖLDÉNYI F. László, *Lev Szestov, a radikális optimizmus filozófusa*, Holmi, 2010/11, 1596–1614.
- FREUD, Sigmund, *Pszichopata alakok a színpadon*, ford. SZÁNTÓ Judit, Színház 1996/1., 34–35
- FRIED István, *„S a ki álmaimban él...”: Részlet a Csongor és Tünde elemzéséből = Álmodónk*, FRYE, Northrop, A kritika anatómiája, ford. SZILI József, Helikon, Budapest, 1998.
- FRIED István, *Három ellenző világban*, Tiszatáj, 1980/1, 16–24.
- FÜZI Izabella, *Az eredet alakzata és a nyelv lehetőségei Vörösmartynál: Gondolatok a magyar nyelv eredetéről és a Csongor és Tünde = Uő, Retorika, nyelv, elmélet*, JATE Press, Szeged, 2009, 85–102.
- GÁBORI KOVÁCS József, *Kemény Zsigmond útja a Pesti Hírlapig: A centralisták, a municipalisták és Széchenyi hívei vonzásában*, ItK, 2015/4, 501–527.
- GARFF, Joakim, *SAK: Søren Aabye Kierkegaard: egy életrajz*, ford. BOGDÁN Ágnes–SOÓS Anita, Pécs, Jelenkor, 2004.
- GASKILL, Athlone Press, London, 2004, 222–239.
- GÉHER István, *Shakespeare*, Corvina, Budapest, 1998.
- GERE Zsolt, *Vörösmarty Mihály epikus korszakának irodalom- és recepciótörténeti kontextusai: Doktori (PhD) értekezés*, Szegedi Tudományegyetem–Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2013.
- GESSNER, Salomon, *Erászt*, ford. KAZINCZY Ferencz = *Kazinczy Ferenc Munkái*, III, Trattner Károly betűivel, Pest, 1815, 295–337.
- GIBBON, Edward, *A Római Birodalom hanyatlásának és bukásának története*, ford. HEGYESSY Kálmán, kiad. Ráth Mór, Pest, 1868.
- GOLDMANN, Lucien, *A rejtőzködő isten [1956]*, ford. PÖDÖR László, Gondolat, Budapest, 1977.

- GREGUSS Ágost, *A színészetéről* [1865] = Uő, *Tanulmányai*, I (*Beszédek; Széptani cikkek*), Ráth, Pest, 1872, 311–319.
- GULYÁS Judit, „Mert ha irunk népdalt, miért ne népmesét?”: *A népmese az 1840-es évek magyar irodalmában*, Akadémiai, Budapest, 2010.
- GVADÁNYI József, *A' világnak közönséges históriája*, IV, Wéber Simon Péter, Pozsony, 1797.
- GYENGE Zoltán, *Két szerelem margójára: Lukács–Seidler versus Kierkegaard Regine = Lábjegyzetek Platónhoz 11: A szerelem*, szerk. LACZKÓ Sándor, Pro Philosophia Szegediensis Alapítvány–Magyar Filozófiai Társaság, Szeged, 2013, 189–196.
- GYULAI Pál, *Petőfi Sándor és lírai költészetünk* = Uő, *Válogatott művei*, I, Szépirodalmi, Budapest, 1956, 233–280.
- GYULAI Pál, *Vörösmarty életrajza* [1866], Szépirodalmi, Budapest, 1985.
- HAMVAS Béla, *Regényelméleti fragmentum* [1948] = *Literatura*, 1985/3-4, 227–266.
- HANSÁGI Ágnes, *Kemény Zsigmond, a Pesti Napló, az „olvasási vágy” és egy drámai költemény*, *Studia Litteraria*, 2014/3-4, 25–50.
- HARRACH József, *A tragédia mint a zene szülöttje: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik: Von Friedrich Nietzsche: 1872.*), Figyelő, 1872. okt. 6, 473–475.; 1872. okt. 13, 485–487.
- HARTVIG Gabriella, *Ossian in Hungary = The Reception of Ossian on the Continent of Europe*, szerk. Howard
- HEBBEL, Friedrich, *Mein Wort über das Drama = Sämtliche Werke*, XI, hrg. Richard Maria WERNER, Behrs, Berlin, 1901–1907, 3–39.
- HEBBEL, Friedrich, *Tagebücher* (1843) = Uő, *Sämtliche Werke*, XVII (*Tagebücher 2.*), hrg. Richard Maria WERNER, B. Behrs, Berlin, 1901–1907.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Előadások a művészet filozófiájáról*, ford. ZOLTAI Dénes, Atlantisz, Budapest, 2004.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Eszttétikai előadások*, III, ford. SZEMERE Samu, Akadémiai, Budapest, 1956.
- HEIDEGGER, Martin, *A világkép kora*, ford. PÁLFALUSI Zsolt = Uő, *Rejtektutak*, Osiris, Budapest, 2006, 70–102.
- HEIDEGGER, Martin, *Bevezetés a metafizikába*, ford. VAJDA Mihály, Ikon, Budapest, 1995.
- HELLER Ágnes *A szerencsétlen tudat fenomenológiája* = KIERKEGAARD, *Vagy-vagy*, ford. és jegyz. DANI Tivadar, Gondolat, Budapest, 1978, 1017–1079.
- HELLER Ágnes, *A stádiumok között: Az ironia és a humor kierkegaard-i fogalmáról* = Uő, *Filozófiai labdajátékok*, Gond-Cura Alapítvány–Palatinus, Budapest, 2003, 119–143.
- HELLER Ágnes, *A tragédia mint a mezítelen existencia létformája: Lukács: A tragédia metafizikája*, Magyar Filozófiai Szemle, 1996/4–5–6, 325–338. Kötetben: Uő, *Filozófiai labdajátékok*, Gond-Cura Alapítvány–Palatinus, Budapest, 2003, 229–251.
- HENSZLMANN Imre, *Az újabb francia szinköltészet és annak káros befolyása a miénkre*, Regélő Pesti Divatlap tárcája, 1842, május 1., 274–276, május 5., 282–285, május 8., 291–293, május 12., 298–300. Kötetben: *Tollharcok: Irodalmi és színházi viták: 1830-1847*, szerk. SZALAI Anna, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 252–264.
- HERMANN István, *Lukács György gondolatvilága: Tanulmány a XX. század emberi lehetőségeiről*, Magvető, Budapest, 1974.
- HEVESI Sándor, *A színpadi rendezés* = Uő, *Az előadás, a színjátszás, a rendezés művészete*, s. a. r. STAUD Géza, Gondolat, Budapest, 1965, 318–324.
- HITES Sándor, *Prognózis és anakronizmus: A Zord idő mint politikai példázat* = Uő, *A múltnak kútja*, József Atila Kör–Ulpius-ház, Budapest, 2004, 25–102.
- HITES Sándor, *Sir Walter Scott és az Ivanhoe magyar fordítói* = Uő, *A múltnak kútja*, József Atila Kör–Ulpius-ház, Budapest, 2004, 143–167.
- HORVÁTH János, *Petőfi Sándor*, Pallas, Budapest, 1922.
- HORVÁTH Károly, *A klasszikából a romantikába*, Akadémiai, Budapest, 1968, 439–446.
- HORVÁTH Károly, *Az ember tragédiája és a korabeli kritika*, 1989/5–6, 530–557.

- HORVÁTH Rebeka, *Czakó Zsigmond és a francia romantikus dráma: Bölcsészdoktori értekezés*, Wellesz Nyomda, Budapest, 1908.
- HUGO, Victor, *Előszó a Cromwell című drámához* [1827], ford. LONTAY László = Uő, *Válogatott drámái*, Európa, Budapest, 1962, 627–678.
- ILOSVAI SELYMES Péter, *Az hiresneves Tholdi Miklósnak jeles cselekedeteiről és bajnokságáról való historia* [1574], jegyz. SZILÁDY Áron, Franklin, Budapest, 1895.
- IMRE László, *A magyar verses regény*, Akadémiai, Budapest, 1990.
- IMRE László, *A regényvilág atmoszférakussága: Színek és fények a Zord időben* = Uő, *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*, Kossuth, Debrecen, 285–291.
- IMRE László, *Az egyén tragédiája (Dosztojevszkij: Bűn és bűnhődés – Madách: Az ember tragédiája)*, Helikon, Budapest, 1972.
- IMRE Zoltán, *A nemzet színpadra állításai: A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig*, Ráció, Budapest, 2013.
- ISER, Wolfgang, *A fiktív és az imaginárius*, ford. MOLNÁR Gábor, Osiris, Budapest, 2001.
- JEGSTRUP, Elsebet, *Kierkegaard On Abraham's Tragedy: The Loss of Community*, PhaenEx, 2006/2, 21–46.
- KÁLLAY Géza, *Stanley Cavell: Filozófia és irodalom mint a kétely és a bizalom szövegei* = Uő, *Nem pusztá tett*, Liget, 1999, 46–73.
- KÁLNAY Nándor, *Csesztve község története és leírása*, Neumayer, Budapest, 1884.
- KANT, Immanuel, *A vallás a pusztá ész határain belül*, Gondolat, Budapest, 1980.
- KANT, Immanuel, *Antropológiai írások*, ford. MESTERHÁZI Miklós, Osiris–Gond–Cura Alapítvány, Budapest, 2005.
- KANT, Immanuel, *Briefwechsel*, II (Kant's gesammelte Schriften 9.: 1789–1794), Walter de Gruyter, Berlin–Leipzig, 1922.
- KANT, Immanuel, *Critik der reinen Vernunft*, verlegts Johann Friedrich HARTKNOCH, Riga, 1787.
- KAPPANYOS András, *Ballada és románc* = SZEGEDY-MASZÁK Mihály–VERES András, *A magyar irodalom története*, II (1800-tól 1919-ig), 393–406.
- KEMÉNY C. Gábor, *Teleki László és a „Kegyenc” alapeszméje*, ItK, 1961/2, 125–139.
- KEMÉNY Zsigmond, *Férj és nő*, I–II, kiad. SZILÁGYI Sándor, Pest, 1852.
- KEMÉNY Zsigmond, *Gyulai Pál*, I–V, Pest, Hartleben, 1847.
- KEMÉNY Zsigmond, *Élet és irodalom*, Franklin Társulat, Budapest, 1883.
- KEMÉNY Zsigmond, *Élet és irodalom: Tanulmányok*, Szépirodalmi, Budapest, 1971, 399–417.
- KEMÉNY Zsigmond, *Sorsok és vonzások: portrék*, Szépirodalmi, Budapest, 1970, 341–380.
- KEMÉNY Zsigmond, *Zord idő*, I–II, kiad. PFEIFER Ferdinánd, Pest, 1862.
- KEMÉNY Zsigmond, *Naplója*, s. a. r. BENKŐ Samu, Helikon, Budapest, 1974.
- Képes krónika* (Milleneumi Magyar Történelem-sorozat: Források), ford. BOLLÓK János, Osiris, 2004.
- KERÉNYI Ferenc, *A régi magyar színpadon: 1790–1849*, Magvető, Budapest, 1981.
- KERÉNYI Ferenc, *Petőfi Sándor élete és költészete: Kritikai életrajz*, Osiris Budapest, 2008.
- KERÉNYI Ferenc, *Színpadi Madách-tanulmányok*, Palócföld, 2008/3, 51–56.
- KERÉNYI Ferenc, *Vezérfonal a műelemzéshez* = MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája*, Ikon, Budapest, 1992, 9; Uő, *Útban a világirodalomba: Vázlat a drámai költemény hazai műfajtörténetéhez*, Árgus 1998/4, 19–23.
- KERÉNYI Károly, *Az örök Antigóné* = Uő, *Az örök Antigóné: Vallástörténeti tanulmányok*, Paidion, Budapest, 2003, 171–180.
- KERESZTURY Dezső, *„S mi vagyok én?”: Arany János : 1817-1856*, Szépirodalmi, Budapest, 1967.
- KIERKEGAARD, Søren, *A halálos betegség*, ford. RÁCZ Péter, Gönczöl, Budapest, 1993.
- KIERKEGAARD, Søren, *A szorongás fogalma*, ford. RÁCZ Péter, Gönczöl, Budapest, 1993.

- KIERKEGAARD, Søren, *Az antik tragikum visszfénye a modern tragikumban* = Uő, *Vagy-vagy*, ford. és jegyz. DANI Tivadar, Gondolat, Budapest, 1978, 179–212.
- KIERKEGAARD, Søren, *Egy még élő ember írásaiból: Az irónia fogalmáról*, ford. SOÓS Anita–MISZOGLÁD Gábor, Pécs, Jelenkor, 2004.
- KIERKEGAARD, Søren, *Félelem és reszketés*, ford. RÁCZ Péter, Európa, Budapest, 1986.
- Kierkegaard's International Reception*, I (Northern and Western Europe), szerk. Jon STEWART, Ashgate, Farnham, 2009, 307–419.
- KITTLER, Friedrich, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely Kiadó–Ráció Kiadó, 2004.
- KOCZISZKY Éva, *Hölderlin: költészet a sötét Nap fényénél*, Századvég–Gond, Budapest, 1994.
- KOCZISZKY Éva, *Pán, a gondolkodók istene: Mitológia 1800 körül*, Osiris, Budapest, 1998.
- KONDOR Tamás, *Gyulai Pál tragikumfelfogása és a tragikum-vita*, It, 2002/4, 561–586.
- KONDOR Tamás, *Katarzisztelmezések a XIX. századi magyar tragikumelméletekben: Kölcseytől Péterfy Jenőig*, Studia Litteraria, 2000, 40–64.
- KONDOR Tamás, *Péterfy Jenő és a fiatal Lukács György tragikumelmélete*, It, 1999/2, 217–234.
- KOROMPAY H. János, *A „jellemzetes” irodalom jegyében: Az 1840-es évek irodalomkritikai gondolkodása*, Akadémiai–Universitas, Budapest, 1998, 95–189.
- KOROMPAY H. János, *A „jellemzetes” irodalom jegyében: Az 1840-es évek irodalomkritikai gondolkodása*, Akadémiai–Universitas, Budapest, 1998.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Színházi esték*, I, gond. RÉZ Pál, Szépirodalmi, Budapest, 1978.
- KOTT, Ian, *Istenevők: Változatok a görög tragédiáról*, Európa, Budapest, 1998.
- KOVÁCS Árpád, *Metafizika vagy metalingvisztika? Bahtyin és Lukács regényelméletéről = Regényművészet és íráskultúra*, szerk. Uő–SZITÁR Katalin, Argumentum, Budapest, 2012, 343–359.
- KOVÁCS Gábor, *A történetképző versidom*, Argumentum, Budapest, 2010.
- KÖLCSEY Ferenc, *Levelezése: Válogatás*, szerk. SZABÓ G. Zoltán, Gondolat, Budapest, 1990.
- KÖLCSEY Ferenc, *Magyar játékszín [1827]* = Uő, *Minden Munkái*, II (*Elbeszélések, vegyes beszédek*), Franklin-Társulat, Budapest, 1886.
- KUCSERKA Zsófia, *Az arc: a jellem tükré: Fiziognómiai szemlélet Kemény Zsigmond Gyulai Pál című regényében*, Holmi, 2012/10, 1219–1236.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A gondolkodás háborúi: Töredékek az erőszakos diskurzusok 20. századi történetéből*, Ráció, Budapest, 2014.
- LA VOPA, Anthony J., *The Philosopher and the „Schwärmer”: On the Career of a German Epithet from Luther to Kant*, Huntington Library Quarterly, 1997/1–2, 85–115.
- LÁNG Lajos, *Rákosi Jenő színművei*, Figyelő, 1873, január 19., 28–29; január 26., 41–43; február 2., 52–55.
- LÁNYI Ernő, *Czakó Zsigmond színműveiről*, Attila Könyvnyomda, Budapest, 1913.
- LEPECKI, André, *A tánc kifulladás: A performansz és a mozgás politikája*, ford. KRICSFALUSI Beatrix–URECZKY Eszter, Kijarat, Budapest, 2014.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Laokoón: Hamburdi dramaturgia*, ford. TIMÁR Ilona, Fekete Sas Kiadó, Budapest, 1999.
- LOÓSZ István, Csongor és Tünde, Egyetemes Philológiai Közlöny, 1892/4–5, 297–307 és 384–396.
- Losonczy Phönix: Történelmi és szépirodalmi emlékkönyv*, kiad., szerk. VAHOT Imre, Pest, 1851.
- LUKÁCS György, *A modern dráma fejlődésének története [1911]*, szerk. KÖSZEG Ferenc, Magvető, Budapest, 1978.
- LUKÁCS György, *Ifjúkori művek*, Magvető, Budapest, 1977.
- LUKÁCS György, *Német realisták*, Szépirodalmi, Budapest, 1955.
- LUKÁCSY Sándor–BALASSA László, *Vörösmarty Mihály: 1800–1855*, Magvető, Budapest, 1955.

- MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája: Drámai költemény* [a szinoptikus kritikai kiadás megállapított szövege], szerk. KERÉNYI Ferenc, Argumentum, Budapest, 2005.
- MADÁCH Imre, *Levelezése*, ANDOR Csaba–GRÉCZI-ZSOLDOS Enikő, Dornay Béla Múzeum–Madách Irodalmi Társaság, Salgótarján–Szeged, 2014.
- MADÁCH Imre, *Összes művei*, I–II, s. a. r., bev., jegyz. Halász Gábor, Révai Testvérek, Budapest, 1942.
- MADÁCSY Piroska, *Francia szellem a magyar reformkorban*, Juhász Gyula Tanárképző Főiskola, Szeged, 1992.
- MADÁCSY Piroska, *Újabb adalékok Madách francia recepciójához: a „magyarok inváziója” = XIII. Madách Szimpózium*, Madách Irodalmi Társaság, Szeged–Budapest, 2006, 38–48.
- MALIK, Habib C., *Receiving Søren Kierkegaard: The Early Impact and Transmission of his Thought*, Catholic University of America Press, Washington, D. C., 1997.
- MARGÓCSY István, *Petőfi Sándor*, Korona, Budapest, 1999.
- MARK, Thomas R., *Az ember tragédiája, megváltás vagy tragédia?*, It, 1973/4, 928–954.
- MÁRKUS György, *A lélek és az élet: a fiatal Lukács és a „kultúra” problémája* = LUKÁCS György, *A lélek és a formák*, szerk. HÉVIZI Ottó, SZIKLAI László, Napvilág Kiadó–Lukács Archivum, Budapest, 1997, 231–259.
- MARTINKÓ András, *A „földi menny” eszméje Vörösmarty életművében* [1974] = Uő, *Teremtő idők*, Szépirodalmi, Budapest, 1977, 172–221.
- MARTINKÓ András, *Töredékes gondolatok Kemény Zsigmond palackpostájáról* = Uő, *Teremtő idők*, Szépirodalmi, Budapest, 1977, 328–386.
- MÁTÉ Zsuzsanna, *Hermeneutikai dilemmák Madách Az ember tragédiájának Paulay Ede rendezte ősbemutatóján*, Nyelv- és irodalomtudományi közlemények, 2009/1, 3–16.
- MÁTÉ Zsuzsanna, *Megérthető műalkotás?: Esztétikatörténeti és befogadásesztétikai tanulmányok*, lekt. GYENGE Zoltán, Lazi, Szeged, 2007.
- MÁTÉ Zsuzsanna, *Mit szabad remélnie Ádámnak?: Kant és Madách Imre: Az ember tragédiája*, Pro Philosophia Füzetek, 2005/4, 84–94.
- MCLUHAN, Marshall, *Understanding Media*, McGraw-Hill, London–New York–Toronto, 1964.
- MÉREI Kálmán, *Teleki László gróf „Kegyenc”-e*, Budapest, Franklin-Társulat, 1893.
- MILBACHER Róbert, *Arany János és az emlékezet balzsama: Az Arany-hagyomány a magyar kulturális emlékezetben*, Ráció, Budapest, 2009.
- MILBACHER Róbert, *Kísérlet A nagyidai cigányok (újra)értelmezésére*, ItK, 1996/4, 415–442.
- MILLER, Arthur, tanulmánya *Összegyűjtött drámáihoz*, ford. BARTOS Tibor–RÓNA Ilona = Uő, *Drámák*, Európa, 1969, 455–521.
- MITROVICS Gyula, *Csongor és Tünde centenáris felújítása = A százéves Nemzeti Színház: Az 1937/38-as centenáris év emlékalbuma*, Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság–Révai Testvérek, Budapest, 1938, 202–206.
- NAGY Miklós, *Kemény Zsigmond*, Budapest, Gondolat, 1972.
- NAGY Péter, *A francia klasszikus dráma a magyar klasszicizmus korában*, ItK, 1943/2, 123–131.
- NÉMETH G. Béla, *A magyar irodalomkritikai gondolkodása pozitívizmus korában*, Akadémiai, Budapest, 1981.
- NÉMETH G. Béla, *Kétségek és kérdések: Irodalomtörténeti tanulmányok*, Balassi, Budapest, 1995.
- NÉMETH G. Béla, *Az egyensúly elvesztése: A német romantika*, Magvető, Budapest, 1978.
- NÉMETH G. Béla, *Hosszmeteszetek és keresztmeteszetek*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 93–112.
- NÉMETH G. Béla, *Türelmetlen és késlekedő félszázad*, Szépirodalmi, Budapest, 1971.
- NIETZSCHE, Friedrich, *A tragédia születése, avagy görögség és pesszimizmus* [1872], ford. KERTÉSZ Imre, Európa, Budapest, 1986.
- NIETZSCHE, Friedrich, *A vidám tudomány („la gaya scienza”)*, Holnap, Budapest.
- NOVÁK Zoltán, *Thomas Mann és a fiatal Lukács: A Leo Naphta-rejtély megoldásához*, Kossuth, Budapest, 1988.

- NOVALIS (Friedrich Leopold von Hardenberg), *Blütenstaub* = Uő, *Werke: Studienausgabe*, szerk. Gerhard SCHULZ, C. H. Beck, München, 1969, 323–352.
- NOVALIS (Friedrich von Hardenberg), *Die Lehrlinge zu Sais* = Uő, *Werke*, hrg. Gerhard SCHULZ, München, C. H. Beck, 1969, 95–128.
- NOVALIS (Friedrich von Hardenberg), *Fragmente und Studien: 1797–1798* = Uő, *Werke*, hrg. Gerhard SCHULZ, München, C. H. Beck, 1969, 375–413.
- P. MÜLLER Péter, *Petőfi Sándor versben élő színháza = Színház, dráma, irodalom: Tanulmányok a 70 éves Nagy Imre tiszteletére*, szerk. TÓTH Orsolya, Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, Pécs, 2010, 201–211.
- PAPP Ferenc, *Báró Kemény Zsigmond*, I, MTA, Budapest, 1922.
- PEACOCK, Ronald, *The Poet in the Theatre*, Hill&Wang, New York, 1960.
- PÉTERFY Jenő, *Összegyűjtött munkái*, I–III, Franklin-Társulat, Budapest, 1903.
- PÉTERFY Jenő, *Válogatott művei*, gond. NÉMETH G. Béla, Szépirodalmi, Budapest, 1962. *Petőfi napjai a magyar irodalomban: 1842–1849*, szerk. ENDRÖDI Sándor, Petőfi Társaság, Budapest, 1911.
- PÉTERFY Jenő, *Válogatott művei*, gond. SÖTÉR István, Szépirodalmi, Budapest, 1983.
- Petőfi napjai a magyar irodalomban: 1842–1849*, szerk. ENDRÖDI Sándor, Petőfi Társaság, Budapest, 1911.
- PETŐFI Sándor, *Tigris és hiéna: Történelmi dráma 4 felvonásban*, Emich Gusztáv, Pest, 1847.
- PINTÉR Borbála, *A Zord időben megsemmisülő üzenet*, Irodalomismeret, 2013/2, 30–51.
- PODMANICZKY Frigyes, *Naplótöredékek: 1824–1887*, Grill, Budapest, 1888.
- PORTER, Roy, *Marginalized Practices = The Cambridge History of Science*, ed. Roy PORTER, IV, Cambridge UP, 2003, 485–508.
- POZSVAI Györgyi, *A tragikum individualizálódása és/vagy az individuum tragikuma Rákosi Jenő esztétikájában*, Alföld, 2002/1, 71–82.
- PUKÁNSZKYNÉ Kádár Jolán, *Csokonai Varázsfuvola-fordítása: Szövegkritikai tanulmány*, ItK, 1954/1, 62–70.
- PUKÁNSZKYNÉ Kádár Jolán, *Nemzeti színházunk és a közvélemény a XIX. században*, Franklin, Budapest, 1937.
- RÁKOSI, *A tragikum [II.]*, Budapest, Franklin-Társulat, 1925.
- RÁKOSI, *A tragikum*, Révai testvérek kiadása, Budapest, 1886.
- RIEDL Frigyes, *Arany János*, Szépirodalmi, Budapest, 1982.
- ROMHÁNYI Gyula, *Teleki László és Kegyence: II. A Kegyentől a szabadságharcig*, 139–153.
- SAFRANSKI, Rüdiger, *Romantika–egy német affér*, ford. HORVÁTH Géza, Európa, Budapest, 2010.
- SCHEIN Gábor, *A tragédia metafizikája, avagy a metafizika tragédiája*, Híd, 2008/11, 3–10.
- SCHELLING, F. W. J., *A művészet filozófiája*, ford. RÉVAI Gábor, Akadémiai, Budapest, 1991.
- SCHELLING, F. W. J., *A transzcendentális idealizmus rendszere*, ford. ENDREFFY Zoltán, Gondolat, Budapest, 1983.
- SCHILLER, Friedrich, *A színpad mint morális intézmény*, ford. SZÉKELY Andorné = *Kultusz és áldozat: A német esszé klasszikusai*, vál., utószó., jegyz. SALYÁMOSY Miklós, Európa, Budapest, 1981, 67–77.
- SCHLEGEL, August Wilhelm, *A drámai művészetről és irodalomról [1809–1811]* = Uő–Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, ford. BENDL Júlia–TANDORI Dezső, Gondolat, Budapest, 1980, 603–633.
- SCHLEGEL, Friedrich, *Az érthetlenségről*, ford. VÁMOSI Pál = *Kultusz és áldozat: A német esszé klasszikusai*, vál., utószó., jegyz. SALYÁMOSY Miklós, Európa, Budapest, 1981, 79–92.
- SCHLEGEL, Friedrich, *Kritikai töredékek* = Uő, *Válogatott esztétikai írások*, szerk. ZOLTAI Dénes, Gondolat, Budapest, 1980, 213–236.
- SCHLEGEL, Friedrich, *Levél a regényről* = Uő, *Válogatott esztétikai írások*, ford. TANDORI Dezső, Gondolat, Budapest, 1980, 370–382.
- SCHLEGEL, Friedrich–SCHLEGEL, Wilhelm August, *Athenäum töredékek*, ford. TANDORI Dezső = Uők, *Válogatott esztétikai írások*, Gondolat, Budapest, 1980, 357–370.

- SCHOPENHAUER, Arthur, *A világ mint akarat és képzet*, ford. TANDORI Ágnes–TANDORI Dezső, Osiris, Budapest, 2007.
- SCHÖPFLIN Aladár, *A két Vörösmarty* [1907] = Uő, *Magyar írók: Irodalmi arcképek és tollrajzok*, A Nyugat folyóirat kiadása Bíró Miklós betűivel, Budapest, 1917, 9–18.
- SCHULZ, Heiko, Germany and Austria: A Modest Head Start: The German Reception of Kierkegaard = *Kierkegaard's International Reception*, I (Northern and Western Europe), ed. Jon STEWART, Ashgate, Farnham, 2009, 307–419.
- SCHUSCHNY Henrik, *Toldy Ferenc és Goethe*, It, 1919/3–10.
- SEBESTYÉN Károly, *Dramaturgia: A drámai műfajok elmélete és története*, Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Rt., Budapest, 1919.
- SENNETT, Richard, *A közéleti ember bukása*, Helikon, Budapest, 1998.
- SHAKESPEARE, William, *Összes művei*, V (*Tragédiák*), szerk. KÉRY László, Európa, Budapest, 1961.
- SOLGER, Karl Wilhelm Friedrich, *Über Sophokles und die alte Tragoedie* = Uő, SOLGER, *Über Sophokles und die alte Tragoedie* = Uő, *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, I, hrg. Ludwig TIECK–Friedrich von RAUMER, Brochhaus, Lipcse, 1826, 445–492.
- SOLGER, Karl Wilhelm Friedrich, *Beurteilung der Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* = Uő, *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, II, szerk. von Ludwig TIECK–Friedrich von RAUMER, Brochhaus, Lipcse, 1826, 493–628.
- SOLGER, Karl Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über Ästhetik*, hrg. Ludwig TIECK–Friedrich von RAUMER, Leipzig, 1829.
- SOLT Andor, *Vörösmarty dramaturgiája*, It, 1950/4, 75–87.
- SONTAG, Susan, *The Death of Tragedy* = Lionel ABEL, *Metatheatre*, The Partisan Review, Winter, 1963, 122–127.
- SÖTÉR István, *Félkör*, Szépirodalmi, Budapest, 1979.
- SÖTÉR István, *Világos után*, Szépirodalmi, Budapest, 1987.
- SPIRÓ György, *A közép-kelet-európai dráma: A felvilágosodástól Wyspianski szintéziséig*, Magvető, Budapest, 1986.
- STAUD Géza, *Az orientalizmus a magyar romantikában*, Terebess, Budapest, 1999.
- STEFANEK, Paul, *Lesedrama?* = *Das Drama und seine Inszenierung*, hg. Erika FISCHER–LICHTE, De Gruyter, Tübingen, 1985, 133–145.
- STEINER, George, *A tragédia halála*, ford. SZILÁGYI Tibor, Európa, Budapest, 1971.
- STRAZNICKY, Marta, *Closet Drama = A Companion to Renaissance Drama*, ed. Arthur F. KINNEY, Blackwell, Oxford, 2008, 416–429.
- STRAZNICKY, Marta, *Privacy, Playreading and Women's Closet Drama (1550–1700)*, Queen's University, Ontario, 2005.
- STRAZNICKY, Marta, *Profane Stoical Paradoxes: The Tragedie of Mariam and Sidnean Closet Drama*, English Literary Renaissance, 1994/1, 104–134.
- STRIKER Sándor, *Az ember tragédiája rekonstrukciója*, I–II, saját kiadás, Budapest, 1996.
- SZÁSZ Károly, *A magyar dráma története*, Franklin-Társulat, Budapest, 1939.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az újraértelmezés kényszere: Kemény Zsigmond két röpirata a forradalomról*, Irodalomtörténet, 2000/1, 3–14.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kemény Zsigmond*, Kalligram, Pozsony, 2007.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Világkép és stílus: Történeti-poétikai tanulmányok*, Magvető, Budapest.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Újraértelmezések*, Krónika Nova, Budapest, 2000.
- SZÉKELY György, *A Tragédia ősbemutatójának problémái*, Színháztudományi Szemle, 1997/32, 6–22.
- SZÉKELY György, *Ilyennek látta, így írta meg: Vörösmarty Csongor és Tünde-színpada*, Criticai Lapok, 2011/5-6, 28–32.

- SZÉLES Klára, *Henszlmann Imre művészetelmélete és kritikai gyakorlata*, Argumentum, Budapest, 1992.
- SZERB Antal, *Magyar irodalomtörténet*, I, Erdélyi Szépművés Céh, Cluj-Kolozsvár, 1934.
- SZERB Antal, *Vörösmarty-tanulmányok* [1930] = Uő, *Gondolatok a könyvtárban*, Magvető, Budapest, 1981, 365–448.
- SZIGETHY Gábor, *Shakespeare-t olvasó Petőfi*, Magvető, Budapest, 1979.
- SZILÁGYI Márton – VADERNA Gábor, *Krónikásdráma, szomorújáték vagy a színpadi illúzió mechanizmusa? Teleki László: Kegyenc = Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor, Akadémiai, Budapest, 2010, 608–611.
- SZILÁGYI Márton, „Köszönöm az Isten gazdag kegyelmének” (*Arany János: Toldi*), *Alföld*, 2005/12, 85–97.
- SZILÁGYI Márton, „sötét halálával az öngyilkolásnak...” (*Czakó Zsigmond halála*) = Uő, *Határpontok*, Ráció, Budapest, 2007, 103–108.
- SZILÁGYI Márton, *Arany János és a sírversek = Minden gyűjtemény: Tanulmányok Küllös Imola 60. születésnapjára*, szerk. CSÖRSZ Rumen István, ELTE BTK Folklore Tanszéke, Budapest, 2005, 167–179.
- SZILÁGYI Márton, *Bűnbeesés és megtisztulás = A magyar irodalom történetei, A magyar irodalom történetei*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, II, Gondolat, Budapest, 2007, 287–296.
- SZILÁGYI Márton, *Mindvégig*, *Kortárs*, 2004/11, 113–118.
- SZILÁGYI Márton–VADERNA Gábor, *Egy bölcséleti kamaradarab: Czakó Zsigmond: Leona = Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor, Akadémiai, Budapest, 2010, 613–616.
- SZILÁGYI Márton–VADERNA Gábor, *Egy formabontó kísérlet (Petőfi Sándor: Tigris és hiéna) = Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor, Akadémiai, Budapest, 2010, 611–613.
- SZILI József, *Arany hogy istenül: Az Arany-líra posztmodernisége*, Argumentum, Budapest, 1996.
- SZONTÁGH Gusztáv, *Blair Hugo retorikai és esztétikai leckéi*, Figyelmező, 1839 305–310. Kötetben: *Tollharcok, Irodalmi és színházi viták: 1830-1847*, szerk. SZALAI Anna, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 319–323.
- SZOPHOKLÉSZ, *Drámái*, szerk. BOLONYAI Gábor, Osiris, Budapest, 2004.
- TANÁCS János, *A »párhuzamosok problémájának« és a kanti eszmék magyarországi recepciójának sajátosságai a 18. század végén = A honi Kopernikusz-recepciótól a magyar Nobel-díjakig (Recepció és kreativitás)*, szerk. PALLÓ Gábor, Áron Kiadó, Budapest, 2004, 93–133.
- TARCSY Lajos, *A dráma hatása és literatúránk drámaszegénysége: A Kisfaludy Társaságnak Kisfaludy Társaságnak 1847-ben kitett elméleti jutalmára készült koszorús értekezés*, Kisfaludy-Társaság Évlapjai, 1841, I, 34–82.
- TARJÁNYI Eszter, *Arany János és a parodisztikus hagyomány*, Universitas–Editio Princeps, Budapest, 2013.
- TARJÁNYI Eszter, *Arany János és a parodisztikus hagyomány*, Universitas Kiadó–Editio Princeps, Budapest, 2013.
- TELEKI József, *A régi és újabb költészet különbségeiről*, Tudományos Gyűjtemény, 1818 (2. évfolyam), 48–73.
- Teleki László *válogatott munkái*, I–II, szerk. és a bevezetést írta KEMÉNY C. Gábor, Szépirodalmi, Budapest, 1961. Bevezető tanulmány: 5–125.
- TELEKI László, *Kegyenc: Szomorújáték öt felvonásban*, Heckenast Gusztáv, Pest, 1841.
- The Age of Attila: Fifth-Century Byzantium and the Barbarians*, ed. Colin Douglas GORDON, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1960.
- The Faces of Physiognomy: Interdisciplinary Approaches to Johann Caspar Lavater*, ed. Ellis SHOOKMAN, Columbia, Camden House, 1993.
- THIRWALL, Connop, *On the Irony of Sophocles* = Uő, *Essays, Speeches and Sermons*, ed. John James Stewart PEROWNE, R. Bentley & Son, London, 1880, 1–57.
- TOLDY Ferenc, *A magyar nemzeti irodalom története: A legrégibb időktől a jelenkorig: Rövid előadásban*, Emich Gusztáv, Pest, 1864–1865.
- TÓTH Ernő, *Rend, kételyek, nyugtalanság: A Csongor és Tünde kérdései*, Argumentum Kiadó, Budapest, 1993.
- TÖRÖK Ervin, „Ah”-ot mondani: *Beszédaktusok Vörösmarty Csongor és Tündéjében = Álmodónk, Vörösmarty (Erdélyi Tudományos füzetek 238.)*, szerk., gond. EGYED Emese, Az Erdélyi Múzeum-Egyesület kiadása, Kolozsvár, 2001, 101–104.

- TÖRÖK ERVIN, *A széttagolás mint kompozicionális elv: A tapasztalat lehetőségei a Csongor és Tündében*. Lk.k.t., 2001/7–8, 39–45.
- VADERNA GÁBOR, *Élet és irodalom: Az irodalom társadalmi használata gróf Dessewffy József életművében*, Ráció, Budapest, 2013.
- VAHOT Imre, *Emlékiratai*, Khór és Wein, Budapest, 1881.
- S. VARGA Pál, *Két világ közt választhatni: világkép és többszólamúság Az ember tragédiájában*, Argumentum, Budapest, 1997.
- S. VARGA Pál, *Retorika, transzcendencia és tragikum a Buda halálában*, It, 2012/1, 3–26.
- S. VARGA Pál, *Történelem és ironia: 1861 – Madách Imre: Az ember tragédiája = A magyar irodalom története*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, II, Gondolat, Budapest, 2007, 461–480.
- VÉRTESY JENŐ, *A magyar romantikus dráma: 1837–1850*, MTA, Budapest, 1913.
- VÉRTESY JENŐ, *Teleki László és a Kegyencz*, Egyetemes Philológiai Közlöny, 1908/6–7, 417–427.
- VIDOR Dezső, *A színpadi rendező és munkája*, kiad. ifj. NAGEL Ottó, Budapest, 1906.
- VISZOTA Gyula, *Czakó „Leona” című drámája és a cenzúra*, Vasárnapi Újság 1913. október 4., 796.
- VOINOVICH Géza, *Arany János életrajza*, III (1860–82), MTA, Budapest, 1938.
- Vörösmarty János családi iratai (1850–1874)*, kiad. ZSOLDOS Sándor, Árgus Kiadó–Vörösmarty Társaság, 2001.
- VÖRÖSMARTY Mihály, *Összes művei*, II (*Kisebb költemények 2.*), s. a. r. HORVÁTH Károly, Akadémiai, Budapest, 1960, 49–53, itt: 53.
- VÖRÖSMARTY Mihály, *Összes művei*, XIV (*Elméleti töredékek, Színbírálatok*), s. a. r. SOLT Andor, Akadémiai, Budapest, 1969.
- VÖRÖSMARTY Mihály, *Összes művei*, IX (*Drámák 4.*), szerk. HORVÁTH Károly–TÓTH Dezső, Akadémiai, Budapest, 1989. Csongor és Tünde szövege: 5–192; keletkezéstörténet: 729–747; kézirat: 434–727; színpadi összefüggések: 858–881.
- Vörösmarty: Tanulmányok*, szerk. EGYED Emese, Erdélyi Múzeum Egyesület, Kolozsvár, 2001.
- WACKENRODER, Wilhelm Heinrich, *Egy művészetrajongó szerzetes szívbéli vallomásai*, ford. KELEMEN Pál, Jelenkor, 2004/7–8, 780–792.
- ZENTAI Mária, *Álmok hármasság útján = A magyar irodalom története*, II (1800-tól 1919-ig), főszerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály–VERES András, Gondolat, Budapest, 2007, 169–184.